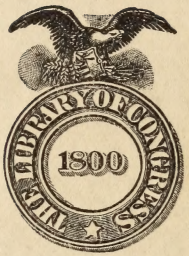

Class PT1266

Book .Z5

THE NIESSEN COLLECTION
(HISTORY OF THE THEATER)

Friedrich Gottlieb Zimmermann's

Dramaturgie.

Erstes und kräftigstes Wirken in den Jahren

1817—1820,

nebst einer charakteristischen Lebensskizze des Verfassers.

Herausgegeben

von

Georg Lotz.

Erster Band.

Hamburg, bei dem Herausgeber
und
in Commission in der Herold'schen Buchhandlung.
1840.

PT1266
.Z15

Gedruckt bei J. C. H. Witt.

409401
★ '31

Verzeichniß der respect. Subscribenten.

Berlin.

Herr E. Mantius, Hofsänger,..... 1 Exempl.
« Seydelmann, Hofschauspieler..... 1 »
» Böttticher, Hofsänger..... 1 »
Fräulein Sophie Löwe, Kammersängerin..... 1 »
Herr Grua, Hofschauspieler..... 1 »
» Rott, Hofschauspieler..... 1 »

Braunschweig.

Herr Schütz, Hofschauspieler..... 1 »

Bremen.

Herr Fr. Rottmayer, Theaterdirector..... 1 »
» Fr. Meyer, Regisseur..... 1 »
» A. Seelig, Schauspieler..... 1 »
» E. Klein, Schauspieler..... 1 »
Fräulein Clementine Henckel, Schauspielerin. 1 »
Madame Marquard Segatta, Sängerin..... 1 »
Herr Degen, Schauspieler..... 1 »
= E. Fischer, Schauspieler..... 1 »

Carlsruhe.

Madame Amalie Haizinger, Hofschauspielerin. 1 »
Herr F. D. Meyer, Hofschauspieler..... 1 »
» K. Fischer, Hofschauspieler..... 1 »
» Mayerhofer d. j., Hofschauspieler..... 1 »

Cassel.

Herr Boltzmann, Hofschauspieler..... 1 »
» Derska, Hofsänger..... 1 »

Coburg.

Herr Conrad Doebbelin, Regiss. des Hoftheaters 1 »
» Kantaczinsky, Hofschauspieler..... 1 »
Fräulein Weixelbaum, Hofkammersängerin..... 1 »
Herr Rudolph, Hofschauspieler..... 1 »
Die Hof-Theaterbibliothek..... 1 »

Cöln.

Herr Köckert, Theaterdirector..... 1 »
» Koch, Schauspieler..... 1 »

Danzig.

Herr G. Laddey, Director des Stadttheaters.... 1 »
» E. Th. L'Arronge, Regisseur..... 1 »

Detmold.

Herr August Pichler, Director des Hoftheaters. 1 »
» A. Pichler, Hofschauspieler..... 1 »
Fräulein J. B Hagen, Hofschauspielerin..... 1 »

Dresden.

Herr Emil Devrient, Hofschauspieler ..... 1 Exempl.
" M. Schuster, Hofsänger ..... 1 "
" Burrmeister, Hofschauspieler ..... 1 "
" Hellwig, Hofschauspieler ..... 1 "
" Pauli, Hofschauspieler ..... 1 "
Madame Schröder-Devrient, Hofsängerin .... 1 "
Herr Fischer, Regisseur ..... 1 "
Fräulein Bauer, Hofschauspielerin ..... 1 "
Herr Carl Dittmarsch, Hofschauspieler ..... 1 "
Madame Schubert, Hofsängerin ..... 1 "

Frankfurth a. d. Oder.

Fräulein Emilie Faller, Directrice des Theaters 1 "
Herr H. Weßnig, Schauspieler ..... 1 "
" Isoard, Sänger ..... 1 "
" Urspruch, Sänger ..... 1 "

Hamburg.

Herr G. Geffcken ..... 1 "
" Doctor Abendroth ..... 1 "
" Eduard Johns ..... 1 "
" O. R. Schroeder ..... 1 "
" J. F. A. Wüppermann ..... 1 "
" W. Korn ..... 1 "
" Wilh. Mauke ..... 1 "
" Doctor H. A. Heise ..... 1 "
" B. J. Poschaan ..... 1 "
" Pastor K. J. Müller ..... 1 "
" J. R. G. Becker ..... 1 "
" L. P. Stäcker ..... 1 "
" Doctor J. F S. C. Liepermann ..... 1 "
" Theodor Wilh. Henschel ..... 1 "
" C. Lebrun ..... 1 "
" J. Wurda ..... 1 "
" Hammermeister ..... 1 "
" Baison ..... 1 "
Madame Antonie Walcker ..... 1 "
Fräulein Halbreiter ..... 1 "
Madame Ussow ..... 1 "
Fräulein Weisbach ..... 1 "
Herr Brüning ..... 1 "
" Hoppé ..... 1 "
" Weiß ..... 1 "
" Plock ..... 1 "
Madame Antonie Clauer ..... 1 "
Herr Burmeister ..... 1 "
" Ferd. Reder ..... 1 "

Hannover.

Herr Carl Devrient, Hof-Schauspieler	1	Exempl.
" Herrm. Hendrichs, Hof-Schauspieler.	1	"
" Alexander Anschütz, Hof-Schauspieler	1	"
" C. W. Schlegel, Hof-Schauspieler	1	"
" Holzmiller, Hof-Sänger.....	1	"
Fräulein Franchetti, Hof-Sängerin.....	1	"
Madame Karoline Senk, Hofschauspielerin...	1	"
Herr Gentiluome, Hof-Sänger.....	1	"
Fräulein Bayer, Hof-Schauspielerin.....	1	"
Fräulein Henriette Piper, Hof-Schauspielerin	1	"
Fräulein Johanna Pleff Hofschauspielerin...	1	"

Leipzig.

Herr Lortzing, Regisseur der Oper.....	1	"

Mainz.

Herr August Schumann, Director des Stadttheaters	1	"
" Ed. Hoffmann, Regisseur.....	1	"

München.

Herr Geheime Hofrath E. T. von Küstner, Ritter mehrerer Orden	1	"
Die Königl. Hoftheaterintendanz.....	1	"
Herr Fr. Dahn, Hofschauspieler.....	1	"
" C. Jost, Hofschauspieler	1	"
" L. Hölcken, Regisseur.....	1	"
" Schenck, Hofschauspieler.....	1	"
" Horschelt, Balletmeister.....	1	"
" Hoppe, Hoffänger.....	1	"
" Varoni, Redact. des Münchner Tageblattes	1	"

Petersburg.

Herr Constantin Holland, Regisseur der Kaiserlichen deutschen Oper.....	1	"
" Peter Gemuseus, Secretair und Bibliothekar.....	1	"
" W. Versing, Hoffänger.....	3	"
" Karl Müller, Regisseur und Hofschauspieler	1	"
" Carl Mohr, Hofschauspieler.....	1	"
Madame Matys, Hofsängerin.....	1	"
Herr Breiting, Hoffänger	1	"
Madame Albrecht, Hofschauspielerin	1	"

Rostock.

Herr Fr. Bethmann, Theaterdirector.....	1	"

Schwerin.

Herr Geheimer Hofrath Zöllner, General-Intendant..... 1 Exempl.
» W. Kaiser, Hofschauspieler..... 1 »
» Carl Peters Hofschauspieler..... 1 »

Stuttgardt.

Graf Carl Leutrum von Ertingen, Vice-Ober-Kammerherr Sr. Majestät des Königs, K. K. Oestereichischer wirklicher Kämmerer, Intendant des Königl. Hof-Theaters, Ritter des Königl. Preußischen Johanniter-Ordens. 1 »
Fräulein Stubenrauch, Hofschauspielerin..... 1 »
Herr Moritz, Regisseur und Hofschauspieler..... 1 »
» Döring, Hofschauspieler..... 1 »
Madame Lange, Hofschauspielerin..... 1 »
Herr Maurer, Hofschauspieler..... 1 »
Madame Wittmann, Hofschauspielerin..... 1 »
Herr Vetter, Hofsänger..... 1 »
» Dobritz, Hofschauspieler..... 1 »
Demoiselle Haus, Hofsängerin..... 1 »
Herr Braun, Hofschauspieler..... 1 »
» Augusti, Hofschauspieler..... 1 »
Demoiselle Novack, Hofschauspielerin..... 1 »
Herr Dobler, Hofsänger..... 1 »
» List, Hofschauspieler..... 1 »

Wien.

Herr J. Koberwein, Regisseur u. Hofschauspieler 1 »
» Carl Fichtner, Hofschauspieler..... 1 »
» M. Brede, Hofschauspieler..... 1 »
» Korn, Regisseur und Hofschauspieler..... 1 »
» Carl Lucas, Hofschauspieler..... 1 »
» Carl Rettich, Hofschauspieler..... 1 »
» Woothe, Hofschauspieler..... 1 »
» L. Löwe, Regisseur und Hofschauspieler... 1 »
Fräulein Peche, Hofschauspielerin..... 1 »
Madame Weissenthurn, Hofschauspielerin... 1 »
Herr Laroche, Hofschauspieler..... 1 »
» Marr, Hofschauspieler..... 1 »

Inhalt.

Erster Band.

Vorwort.

Friedrich Gottlieb Zimmermann's Lebensskizze.

Seite.

Axel und Walburg, Tragödie von Oehlenschläger..1.

Die Braut von Messina, Trauerspiel von Schiller..12.

Die Schuld, Trauerspiel von Müllner.....19.

Macbeth, Trauerspiel von (oder nach) Shakespeare...27.

Die Ahnfrau, Trauerspiel von Grillparzer.....40.

König Yngurd, Trauerspiel von A. Müllner.....43.

Gustav Adolph's Abschied aus Stockholm,
als Vorspiel in einem Acte, zu dem darauf folgenden Drama:
Gustav Adolph in Deutschland, v. Ed. Gehe55.

Die Freyer, Lustspiel.....66.

Iphigenia in Tauris, Oper von Gluck.....68.

Fiesko, Tragödie von Schiller.....71.

Moses, Schauspiel in 5 Acten, von A. Klingemann..77.

Seite.
Otto von Wittelsbach, vaterländisches Trauerspiel in fünf Acten, von Babo.....82.
Die glücklichen Bettler, Maskenspiel in fünf Acten, frei nach dem Italiänischen des Gozzi bearbeitet...85.
Die gelehrten Weiber, Lustspiel in drei Acten, nach Molière bearbeitet von Nicolay.....95.
Van Dyck's Landleben, Drama von Fr. Kind...98.
Der Kirchhof von Savelthem, Nachspiel zum Vorhergehenden.....114.
Gisela, Schauspiel in vier Aufzügen.....120.
Der leichtsinnige Lügner, Lustspiel in drei Aufzügen, von Director F. L. Schmidt.....134.
Renata, romantisches Drama in fünf Abtheilungen, von Fr. von Heyden.....151.
Alceſtis, heroische Oper in drei Acten. Aus dem Französischen durch C. Herklats.....158.
Ernſt, Herzog von Schwaben, Trauerspiel in fünf Acten, von Ludwig Uhland.....180.
Der schöne Geist, oder das poetische Schloß, Lustspiel in drei Aufzügen, nach Destouches, vom Prof. Bredow.....197.
Das Käthchen von Heilbron, Drama von Heinrich von Kleist.....208.
Mariane, Trauerspiel in drei Aufzügen von Gotter..211.
Die Räuber, von Schiller.....221.
König Lear, Trauerspiel in fünf Acten, v. Shakespeare.227.

Vorwort.

Daß Friedrich Gottlieb Zimmermann als Dramaturg sich einen Ehrenplatz neben Lessing und Tiek errungen hat, wer wagte es zu bestreiten? — Sein erstes kräftigstes Wirken aber fällt in den Jahren 1817—1820, während welcher Zeit er bei der Begründung meiner Originalien den ganzen Reichthum seines reflectirenden Geistes, mit dem größten Eifer und der wärmsten Kunstliebe den Beurtheilungen dramatischer Dichtungen und Darstellungen widmete. Was er späterhin in seinen, in zwei verschiedenen Perioden erschienenen Dramaturgischen Blättern dem Publicum bot, steht, wie allgemein anerkannt ist, weit hinter seinen obengenannten, ersten, herrlichen Kunstansichten zurück, welche das Gepräge der klarsten Geisteskraft tragen; ein Vorzug dessen sich seine späteren Gaben in diesem Grade nicht rühmen können.

Die Jahrgänge der Originalien, welche die obengenannten dramaturgischen Aufsätze Zimmermann's enthalten, sind längst vergriffen, und schon seit Jahren war ich genöthigt, die sich in dieser Rücksicht stets erneuernden Anforderungen zurückzuweisen. Von vielen Freunden und Verehrern des verewigten Zimmermann dazu aufgefordert, habe ich mich daher entschlossen, eine Sammlung der in den Jahrgängen 1817—1820 meiner Originalien erschienenen dramaturgischen Aufsätze Zimmermann's zu veranstalten, welche ich hiemit der Lesewelt übergebe, mit dem Bemerken: daß ich bei meiner Auswahl nur diejenigen kritischen Ansichten berücksichtigte, welche auf ein bleibendes Interesse gerechten Anspruch haben.

Hamburg im Januar 1840.

Georg Lotz.

Friedrich Gottlieb Zimmermann's Lebensskizze.

Es giebt im Leben Feuerseelen, welche mit ihrer inneren Gluth, ihrem stets kochenden Geiste, mit Vulkanen zu vergleichen sind, die ihre glühende Lava oft versengend auf ihre Umgebung hinabströmen lassen, in deren Nähe sich der Mensch aber dennoch gern ansiedelt, weil unter ihrem heißen Erguß Blüthen und Früchte herrlich gedeihen. Ein solcher lebendiger Vulkan war Zimmermann, dessen Lebensskizze ich hier mittheile und dessen irdische Laufbahn einen unwiderlegbaren Beweis von der Stärke, wie von der Schwäche des menschlichen Geistes liefert. In meinem dreißigsten Jahre meines Augenlichtes unwiederbringlich beraubt, und zu dem Entschluße geführt meine merkantilische Laufbahn mit der schönwissenschaftlichen zu vertauschen, machte ich Zimmermann's Bekanntschaft, die mir um so schätzenswerther wurde, da mir, der ich mich zwar einer sorgfältigen, aber keineswegs gelehrten Erziehung zu erfreuen hatte, seine vielseitigen Kenntnisse und die Klarheit und Verständlichkeit seiner Lehrvorträge behülflich waren, dasjenige nachzuholen, was mir mangelte, um in meinem neuen Wirkungskreise gebührend auftreten zu können. Vier Jahre lang, von 1817 bis 1820 hatte ich mich demnach täglich Zimmermann's Besuch und seiner Belehrungen zu erfreuen. Er war es, der mir mit seiner Geistesfülle, den reichen Schatz des Alterthums erschloß, der mir die Klassiker commentirte, durch seine Gelehrsamkeit manche meiner Ideen berichtigte und mich auf den Standpunkt führte, ehrenwerth in meiner neuen Laufbahn erscheinen zu können.

In diesem täglichen vertrauten Umgange war es, daß er mir oftmals sein Herz erschloß, und mir die näheren Verhältnisse seines Lebens mittheilte, die ich zu diesem kleinen Gemälde mit benutzt habe, dem ich den, nach den Angaben des Herrn Director Kraft entworfenen Nekrolog Zimmermann's zum Grunde legte. Georg Lotz.

Friedrich Gottlieb Zimmermann wurde den 15. Februar 1782 von armen aber wackeren Aeltern in dem Landstädtchen Dornburg, unweit Jena im Großherzogthum Weimar geboren. Das eigentliche Gewerbe seines Vaters war das eines Leinwebers, allein derselbe verwandte den größten Theil seiner Zeit auf den Feld- und Gartenbau. Der kleine Friedrich Gottlieb mußte dem Vater bei diesen Arbeiten fleißig zur Hand gehen; aber alle müssigen Augenblicke widmete er schon frühzeitig dem Lesen nützlicher Bücher, dem Schreiben, Rechnen und der Musik, für welche letztere er von frühster Jugend an eine ungemeine Vorliebe hegte. Der Lehrer der Jugend in seinem Geburtsörtchen, Kantor Rabe, war ein äußerst verständiger und menschenfreundlicher Mann, der die trefflichen Anlagen des jungen Zimmermann zu würdigen wußte. Es gelang ihm, nicht ohne bedeutende Mühe, die Aeltern des Knaben zu veranlassen, den Wunsch des Sohnes zu erfüllen und ihm zu gestatten, die Schule in Weimar besuchen zu dürfen.

Der vierzehnjährige Knabe bezog dieselbe nicht bloß mit den gewöhnlichen Gegenständen des Jugendunterrichts ausgestattet, sondern auch wohl ausgerüstet mit Vorkenntnissen im Lateinischen und Griechischen, worin der oben genannte Lehrer ihm unentgeldlich sorgsamen Privatunterricht ertheilt hatte. Das Schicksal war dem jungen Zimmermann in Weimar neuerdings günstig. Der Rector der dortigen Schule war zu jener Zeit der berühmte Archäolog Hofrath Böttiger, welcher in seinem jungen Schüler sehr bald den hellen Kopf erkannte.

Wiewohl Zimmermann anfangs nur den Plan hatte, sich in Weimar zu einem künftigen Landschullehrer zu bilden, denn ihn weiter ausbilden zu lassen, reichten die schwachen Mittel der Eltern nicht aus, so wurde er doch durch das glückliche Gelingen seiner wissenschaftlichen Bestrebungen und durch die Aufmunterungen seines trefflichen Lehrers Böttiger bewogen, die höhere wissenschaftliche Laufbahn zu betreten und sich für die Universität vorzubereiten. Da er von seinen Eltern nur ein Jahr lang die nöthige Unterstützung erhielt, so mußte er sich nach seinem funfzehnten Jahre den größten Theil seiner Subsistenzmittel selbst verdienen. Seine Kenntnisse im Rechnen, seine Fertigkeit im Schreiben und in der Musik verschafften ihm eine nothdürftige Einnahme. Er ging Ostern 1802 gründlich vorbereitet auf die Universität nach Jena, um daselbst nach dem Rathe seines Rectors Theologie mit Philologie vereinigt zu studiren. Diese neuen Studien betrieb er eben so eifrig als erfolgreich. Er gewann bei einer Preisbewerbung schon im nächsten Jahre (1803) ein ansehnliches Stipendium (das Lynckersche von 100 Mfl.) und empfahl sich dadurch bei seinen academischen Lehrern. Am Ende der gewöhnlichen Studienzeit faßte er den Plan, sich dem academischen Lehrfache zu widmen. Er promovirte und disputirte als Privatdocent, wurde aber durch manche ungünstigen Verhältnisse, besonders durch die damalige Lage der Universität Jena — es wurden mehrere ausgezeichnete Professoren an andere Universitäten berufen und Unruhen unter den Studenten verminderten die Frequenz der Academie — bewogen, im Auslande sein Glück zu suchen. Er wandte sich Ostern 1806 zuerst nach Lübeck, wo er während eines halben Jahrs zwar vielfache Beweise des Wohlwollens und der Hospitalität von mehreren Gelehrten erfuhr, das jedoch nicht fand, was er wünschte, eine sichere Subsistenz. Mit einer Empfehlung des bekannten, trefflichen Villers und des verstorbenen Professors Herr-

mann kam er nach Hamburg zum D. Gurlitt, der in ihm bald einen tüchtigen jungen Gelehrten erkannte. Daher unterstützte ihn dieser auf jede Weise und empfahl ihn zum Privatunterrichte. Im nächsten Jahre (1807) erhielt Zimmermann durch Gurlitt's Vermittelung zugleich mit dem verstorbenen Professor Köstlin einige außerordentliche Lehrstunden, die durch zunehmende Altersschwäche des Professors Noodt erledigt worden waren, im Johanneum. Da er diese zur Zufriedenheit der Direction besorgte, wurde ihm zwei Jahre später eine Collaboratur an dieser Schule (den 6. Juni 1809) übertragen. In diesem erweiterten Wirkungskreise bewährte er ein ausgezeichnetes Lehrtalent und wußte seine Schüler für die Gegenstände des Unterrichts durch seinen lebhaften und anregenden Vortrag leicht zu gewinnen. Da er sich früh verheirathet hatte und die Bedürfnisse seiner Familie mehr verlangten, als der spärliche Collaboratorgehalt ihm einbrachte, so war er genöthigt, nicht nur durch Privatunterricht, sondern auch durch schriftstellerische Arbeiten das Fehlende sich zu erwerben. Durch die Uebernahme von einigen Lectionen zweier verstorbener ordentlichen Lehrer wurde ihm sein Gehalt bis auf 1200 Mark erhöht. Als er im Jahre 1811 Aussicht hatte, an dem neu organisirten Gymnasium in Hildburghausen das Directorat zu erhalten, D. Gurlitt aber den brauchbaren Lehrer der Schule gern erhalten wollte, so verwandte er sich wiederholt und nachdrücklich bei der französischen Behörde für Zimmermann. Im December des Jahres 1812 erfolgte auch die Genehmigung des Gesuches von Paris und Zimmermann wurde mit seinem damaligen Collegen, dem Collaborator D. Strauch, als ordentlicher Lehrer an die Stelle des verstorbenen Professor Noodt und des Collegen Nasper mit dem Gehalte eines ordentlichen Lehrers ernannt. Dies verbesserte allerdings seine äußere Lage und er konnte sich noch ungetheilter der Schulthätigkeit widmen. Der traurige politische Zustand, in dem sich damals Deutsch-

land und namentlich Hamburg befand, der schmachvolle Druck französischer Zwingherrschaft und der Wunsch, das verhaßte Joch der fremden Dränger abzuschütteln, endlich der lichte Strahl welcher nach der Vernichtung des französischen Heeres am Schlusse des Jahrs 1812 aus Osten herüber leuchtete und die Hoffnung der deutschen Patrioten aufs Neue belebte, mußten das für Freiheit, Recht und Wahrheit empfängliche Gemüth unsers Zimmermann mächtig ergreifen und zur regen Theilnahme an dem Plane zur Befreiung des unterdrückten und entwürdigten Vaterlandes aufmuntern. Als zu Anfange des Jahres 1813 der russische General Tettenborn mit seinen raschen Schaaren die französischen Behörden und die schwache Besatzung zum Abzuge nöthigte und der siegreiche Führer die Bewohner Hamburgs zur Wiederherstellung ihrer alten Freiheit und Verfassung aufforderte, trat Zimmermann, obgleich Familienvater, unter die Bürgergarde, und nahm besonders an einem freimüthigen, politischen Blatte, dem deutschen Beobachter, sehr thätigen Antheil, wodurch er sich den Haß der französischen Behörden zuzog. Die edlen patriotischen Anstrengungen der Hamburger, ihre Vaterstadt zu befreien, waren leider fruchtlos. Davoust und Vandamme rückten mit zahlreichen Truppen heran und Hamburg, von aller Hülfe, auf die es Anfangs gerechnet hatte, verlassen, mußte dem mächtigen Feinde am 31. Mai seine Thore wieder öffnen. Zimmermann, der als einer der eifrigsten und thätigsten Patrioten bekannt war, durfte es nicht wagen in Hamburg zu bleiben. Er ging mit einem Theile der hanseatischen Legion in das Holsteinische und lebte nicht ohne gelehrte Beschäftigungen eine Zeit lang in Kiel, etwas später wandte er sich in's Mecklenburgische. Aus dieser Verbannung konnte er erst nach dem Abzuge der französischen Truppen am Ende des Maimonats 1814 mit andern hamburgischen Patrioten, die freiwillig oder gezwungen ihre Vaterstadt verlassen

hatten, die freie Hanseſtadt wieder begrüßen. Mit erneutem Eifer und rüſtiger Kraft arbeitete er nun wieder in der Schule fort. Im nächſten Jahre (den 25. Februar) wurde er zugleich mit dem jetzigen Hauptpaſtor Strauch von dem Scholarchate zum Profeſſor ernannt oder vielmehr als ſolcher nur von der oberſten Staatsbehörde beſtätigt, da er, wie bereits bemerkt wurde, ſchon während der franzöſiſchen Oberherrſchaft, durch Vermittelung des Präfecten de Coninck von dem Großmeiſter der Pariſer Univerſität als ordentlicher Lehrer oder Profeſſor des Johanneums confirmirt worden war. Auch bezog er ſchon einige Zeit den fixen Gehalt eines ſolchen Lehrers. Wiewohl er ſchon früher mehrere Lehrſtunden in den obern Klaſſen gegeben hatte, ſo wurde er doch nun vorzugsweiſe mit ſeiner Thätigkeit den beiden obern Abtheilungen der Gelehrtenſchule zugewieſen. In dieſer Stellung blieb er bis Oſtern 1833, nachdem er während der Directoratsvacanz 1827 in Prima die Mehrzahl der erledigten Stunden beſorgt hatte. Kurz vor ſeinem Austritte aus der Schule erlebte er noch eine erfreuliche und ehrende Anerkennung ſeiner Verdienſte um die Anſtalt. Am 29. Juni 1832 feierten nämlich ſeine Collegen und derzeitigen Schüler das Feſt ſeiner 25jährigen Wirkſamkeit als Lehrer an dem Johanneum. Dieſer Tag war der letzte und ſchönſte Lichtpunkt, den er noch ſah. Die freudige Theilnahme und die herzliche Liebe ſeiner Amtsgenoſſen und ſeiner Schüler ergriffen ihn tief und er gelobte mit Ernſt und Eifer auch ferner der Schule ſeine Kräfte zu weihen. Er ſchien auch wirklich damals noch rüſtig an Geiſt und Körper zu ſeyn; allein dies war eine Täuſchung, in welcher ſeine Collegen und er ſelbſt ſich befanden. Der Verluſt einer geliebten, hoffnungsvollen Tochter hatte ihm ſchon einige Zeit vor dem erwähnten Jubelfeſte, eine tiefe Wunde geſchlagen, die ſeine geiſtige Thätigkeit hemmte und ſtörte. Gegen Ende des Jahres 1832 zeigten ſich in ſeinen Lectionen Spuren

von auffallender Abnahme der geistigen Kraft und Gewandheit. Das Gedächtniß wurde ihm untreu; er verwickelte sich leicht beim Erklären und Uebersetzen eines Schriftstellers und die ehemalige Lebhaftigkeit des Vortrages wurde merklich vermißt. Sein Blick wurde trübe und stier, die Sprache stotternd, sein Gang wankend und unsicher. Bei dieser auffallenden Abnahme seiner Kräfte hielt es die Direction für Pflicht, der obern Behörde Bericht davon zu erstatten. Da man hoffte, es werde dieser Zustand des Kranken durch einstweilige Quiescirung und durch ärztliche Hülfe beseitigt werden können, so übernahm der Director Dr. Kraft, im Auftrage seiner Obern, mit seinen nächsten Collegen die Lehrstunden des Professors Zimmermann zu Ostern 1833. Eine Reise, welche er während des folgenden Sommers nach dem Rhein unternahm, hatte nicht den erwünschten Erfolg; sein geistiger und körperlicher Zustand wurde vielmehr noch bedenklicher. Deshalb erbielt er durch Vermittelung der obern Schulbehörde einen Curator. Alle Sorgfalt und Mühe der Aerzte, ihn geistig und körperlich wieder herzustellen, waren vergeblich. Er verfiel endlich in einen ganz paralytischen Zustand und endete in der Nacht des 25. Januar 1835. Er hinterließ eine Gattin und von acht Kindern die ihm geboren worden waren, zwei Töchter.

Das Temperament Zimmermann's war, wie er es selbst bezeichnete, ein sanguinisch-choleriſches; dabei war aber ein Grundzug seines Charakters Gutmüthigkeit, die sich auch in den letzten Jahren seines Lebens nicht verleugnete, ob er gleich sehr bittere Erfahrungen gemacht hatte. Er war von schlauen, egoistischen Menschen vielfach gemißbraucht worden. Von Natur war er offen und gerade, vielleicht war er zuweilen nach den Regeln der Klugheit etwas zu gerade und die, welche ihn nicht näher kannten, beurtheilten ihn deshalb unrichtig und unbillig. In seinen Urtheilen zeigte er in der Regel einen richtigen Blick und viel Menschenkenntniß. Den

Werth des Geldes schien er nicht immer so zu schätzen, als es ein Familienvater wohl thun sollte; daher entstand nicht selten zwischen seinen Ausgaben und seiner Einnahme ein Mißverhältniß. In seinem Berufe als Lehrer der Jugend war er ausgezeichnet und gewiß auch verdienstvoll, so lange er sich seiner rüstigen Kraft noch erfreute. Er liebte die Jugend und war ein milder Beurtheiler derselben. Wiewohl er gewisse Fehler seiner Schüler ernst und schonungslos rügte, so zeigte er doch auch wieder große Nachsicht, wo er nur jugendliche Unbesonnenheit und Uebereilung zu erblicken glaubte. Daher genoß er auch einer besonderen Liebe und Anhänglichkeit derselben. Er verrieth durchaus nichts Steifes, Pedantisches, noch weniger Stolz im Umgange mit seinen Schülern. So offen er sich über das aussprach, was ihm an denselben mißfiel, so ungezwungen, freundlich und herablassend sprach er mit ihnen in und außer der Schule, theilte ihnen auch aus seiner Bibliothek freigebig das mit, was sie zur Privatlektüre zu haben wünschten. Noch mehr fesselte er seine Schüler durch die große Lebhaftigkeit seines Vortrags und durch die geistreiche Art, womit er die Lehrgegenstände würzte. Der rasche, muntere Gang, den er nahm, gefiel der Jugend auch da, wo vielleicht ein höherer Grad von Genauigkeit und Gründlichkeit zu wünschen gewesen wäre. Er wußte seine Zuhörer durch die lebendige Darstellung zu ergreifen und für den Unterricht zu gewinnen. Namentlich gelang es ihm, bei Erklärung der klassischen Dichter das Interesse der jungen Leute anzuregen und festzuhalten. Bei der Lektüre der Klassiker nahm Zimmermann mehr Rücksicht auf die Sache und die Gedanken, als auf die Worte und deren genaue grammatikalische Interpretation. Er arbeitete viel, schrieb auch viel; aber seine verschiedenartigen Studien und Neigungen, seine häuslichen Verhältnisse, die bewegte Zeit, in der er lebte und an der er sehr lebhaften Antheil nahm, ließen ihn nichts Bedeutendes in der erwähnten Hinsicht leisten.

Vorzüglich zog ihn seine Vorliebe für das Theater und für Musik von der Bearbeitung eines umfassenden und mühevollen gelehrten Werkes ab. Er hat manche, zum Theil nicht ganz unbedeutende Sammlungen zu philologischen Arbeiten begonnen, aber keine beendigt. Im deutschen Styl hatte Zimmermann große Gewandheit und was er schrieb, empfahl sich durch Klarheit und eine lebendige Darstellung.

Zimmermann's Würdigung als Kritiker, läßt sich nach drei verschiedenen Zeitabschnitten feststellen. Jene Periode, von der die Kritiken in diesen beiden Bänden Rechenschaft geben, war wie schon bemerkt, seine glänzendste, weil es die unbefangenste war. Allerdings hatte er, wie fast jeder Kritiker, Lieblinge unter den Autoren und Darstellern, aber ihr Verhältniß zu ihm war durchweg ein reines. Wenn ihn damals Leidenschaftlichkeit hinriß, so war er gewiß weniger in seiner Person, sondern als Kritiker verletzt, der besonders empfindlich in ihm war, wenn man seine Unpartheilichkeit in Zweifel zog. Seine Rache war dann nicht immer eine edle. — Das Hamburger Theater liebte er begreiflich vorzugsweise, und es berührte ihn empfindlich, wenn man diesem — (wie z. B. Müllner) alle Fähigkeit in der Tragödie absprechen wollte. Mit Eßlair, der von diesen Autoritäten als Muster aufgestellt wurde, verfuhr er deshalb so strenge, eben, weil er so hoch erhoben wurde. — Schon anders, wenn auch noch stets höchst ehrenvoll, und noch stets als ein Ganzes, gab er sich später in seinen dramaturgischen Blättern. Das Personal der Oper wurde damals sehr verändert, und wenn die Mitglieder des Hamburger Stadt-Theaters bisher wie eine Familie mit einander lebten, so kamen schon damals Drohnen in den bisher so gut gearteten Bienenstock. Zimmermann's leidenschaftliche Liebe zur Musik ließ ihn Bekanntschaften schließen, die an seiner Unbefangenheit zu rütteln versuchten. Das recitirende Schauspiel stand

ihnen zu hoch, und so versuchte man wenigstens sein Organ zu fesseln, doch gelang dies nur zur Hälfte und er versuchte es, die von einander abweichenden Stimmen zu vereinen. — Nun trat eine ebenfalls oben bereits angedeutete Periode ein, die verderbend für Zimmermann und seine Kritik wurde. Seine Willenskraft war bereits gebrochen, und das Erstehen des neuen Theaters schuf auch ihm eine ganz neue Umgebung. Parteien bildeten sich auf der Bühne wie im Publikum. Die Sache der Kunst wurde eine Nebensache, und scandalöse Chronik vertrat ihre Stelle. Von allen Seiten wurde Zimmermann belagert, und seine angeborne Gutmüthigkeit, seine oft selbst so lebhaft vertheidigte Unparteilichkeit war dahin. Man ließ ihm keine Ruhe, und nur auf dem Catheder war er von Zudringlichkeiten und Anmuthungen verschont. In einem bekannten Locale durchflog er gern sehr früh am Morgen die Blätter, da ihn seine Amtspflicht schon um 9 Uhr, oft um 8 Uhr in Anspruch nahm, aber nein, — man wartete schon und arbeitete an ihm, weil man ihn da zu treffen wußte, man präparirte, was in der Mittagsstunde, wahrlich nicht zu seiner Erholung, gehörig vor einem Kreise von Zuhörern, verarbeitet wurde. Dazu wurden ihm in den Neuen dramaturgischen Blättern 1827 Mitarbeiter eingeschwärzt, einer Masse von Dilettanten schmeichelte es, ihre Ansichten gedruckt zu sehn, die Gäste wollten Biographien von sich — kurz — man hetzte ihn zu Tode! Nur hin und wieder loderte sein heller Geist auf, — bis er entschwand, und mit ihm schöne, wenn auch oft traurige, zur Wemuth stimmende Rückerinnerungen. Friede seiner Asche!

Dramaturgische Aufsätze.

Axel und Walburg,

Tragödie von Oehlenschläger.

Dargestellt am 28. August 1817.

Die Fabel des Stücks ist aus der alten nordischen Sagen-Geschichte entlehnt, und beruht auf Ueberlieferungen, deren Grundbestandtheile genau sich nachweisen lassen. Der Dichter setzt die Handlung ins Jahr 1162, das ist die Zeit der wilden Partheiungen in Norwegen. Die Unsicherheit der Erbfolge, auf welche bald ebenbürtige, bald natürliche Abkömmlinge Anspruch machten, erzeugte Verwirrung und Kämpfe, die über ein Jahrhundert fortdauerten; während welcher Zeit das Christenthum der römischen Bischöfe im Norden festen Sitz gewann. Nikolaus von Breakspeare, nachher als Papst Hadrian IV., dessen in unserem Stück gedacht wird, erhob noch als päpstlicher Legat

Drontheim zuerst zum Erzbisthum, das 1154 bestätigt wurde. Hakon (der dritte) Herdabreith »Harald Gille's letzter Enkel,« anfangs Mitregent des Inge, wurde, nachdem er diesen im neu ausgebrochenen Bürgerkriege getödtet, 1161 alleiniger König. Aber Erling Skak, ein Verwandter und Anhänger des erschlagenen Inge, stellte dem Hakon seinen eigenen Sohn, Magnus VI., entgegen, und Hakon fiel im Treffen 1162, gerade, wie das Stück besagt. In diese Geschichte ist Axel's Liebe eingeflochten.

Die Dichtung, welche hier der dänische Skalde (wie seine Landsleute ihn gerne nennen,) in neues Daseyn und Leben gerufen hat, gehört unter die anziehendsten und gelungensten. Die Hauptpersonen sind ächte Kinder ihres Bodens, des christlichen Nordens. Axel, kräftig und edel, tapfer, reines Herzens, der Liebe, wie der Pflicht getreu bis in den Tod; Walburg, die holde Maid, mit deren Herzen die Liebe aufgewachsen, zart und keusch, und ahndungsvoll, wie alle Germanen in den Frauen ein göttliches Ahndungsvermögen verehrten. Die Liebe Beider, die ein reines Feuer ist, mußte belohnt werden durch gleichzeitigen Tod. Man erkennt darin eben so sehr des Dichters Zartgefühl und ächt dramatischen Sinn, als dessen Treue gegen die altnordische Sage. Die Handlung selbst, in welche das Ganze gekleidet ist, steht in gutem Zusammenhange und schreitet rasch vorwärts, wie bei

gelungener Darstellung es sich eindringend zeigen wird. Was die Sprache betrifft, so wissen wir nicht, wie viel von der deutschen Bearbeitung dem dänischen Dichter zugerechnet werden darf. Gewiß ist, daß besonders im Versbau gar manche Härten und mitunter arge Versehen gefunden werden, die dem Vortrage der Sprechenden lästige Hindernisse in den Weg legen mußten. Indessen geht man über diese Unebenheiten hin, angezogen von der dichterischen Lebendigkeit, welche dem Ganzen eingehaucht ist.

Die Darstellung eines solchen Stückes kann ihres Zweckes, lebhaften Eindruck auf den Zuschauer zu machen und dessen innige Theilnahme zu erregen, nicht verfehlen, wenn sie, vorausgesetzt, daß die Hauptcharaktere richtig aufgefaßt sind, mit Raschheit, Leichtigkeit und einer gewissen Ründung durchgeführt wird. Wir können aber nur von den drei ersten Acten sagen, daß sie einigermaßen gelangen, der vierte verunglückte, wie es uns vorgekommen, fast ganz, der fünfte ließ einiges zu wünschen übrig. Die Beweise werden sich finden, wenn wir vorher von den einzelnen Personen reden.

Herr Jacobi gab den Axel. Man ist es von diesem braven Künstler gewohnt, daß er seine Rollen mit Kraft, mit Begeisterung, mit regem Gefühl und doch zugleich mit der dem Künstler ziemenden Besonnenheit spiele. So auch diese, wenn wir einiges ausnehmen dürfen. Verfehlt

schien uns gleich das erste Auftreten. Wenn es überall dem redenden Künstler sowohl, als dem darstellenden zur weisen Regel gemacht werden kann, daß er mit bescheidener Mäßigung sich ankündige und erst allmählig seine Kraft weiter entwickele, so tritt hier besonders Axel ganz ohne alle äußere Bewegung auf: bloß in seinem Inneren herrscht tiefe, wehmüthig-süße Rührung, da er nach langer Entfernung zuerst wieder den Boden der Heimath betritt und seiner Liebe, seinem Schicksale entgegen geht. Darum glauben wir, daß die ganze erste Scene nicht stark und fest, sondern obschon ruhig, doch im weichen Tone gesprochen werden müsse, der immerhin in der schönen Erzählung von dem Entstehen seiner Liebe ein paarmal sich heben kann. So hat es auch wohl der Dichter gewollt, da er Axeln sagen läßt:

»Geselle mein, habe Geduld mit Axeln,
Laß seine Weichlichkeit dich nicht ermüden.«

An dem Mißlingen einiger folgenden Stellen waren offenbar zum Theil die Mitspielenden Schuld, theils aber auch, wenn wir nicht sehr irren, einige Unsicherheit des Gedächtnisses, woher auch ein paar schlimme Wortverwechselungen im Fluß der Rede entschuldigt werden müssen. Dagegen gab Herr Jacobi einige Scenen meisterhaft: gleich im ersten Act die Begegnung mit Walburg und wie er von ihr erkannt wird; die Abschieds-Unterredung mit Walburg im dritten Act; ganz besonders aber

die Sterbescene, die zu dem Schönsten gehört, was wir in langer Zeit von Herrn Jacobi gehört und gesehen haben.

Walburg ist vom Dichter, dem Anschein nach, nur in allgemeinen Umrissen gezeichnet, nicht sorgfältig behandelt, nicht ausgeführt. Doch dürfte der Anschein irre führen; uns wenigstens hat es geschienen, als ob in der Darstellung dies ein ganz vollendeter Charakter werden müßte. Nur ist hier nöthig, daß die Auffassung ganz in das Gemüth übergehe und die Darstellung, vor der Hand abgesehen von allen Aeusserlichkeiten, ganz wieder von Innen ausgehe, um vom Herzen kommend auf Herzen zu wirken. Die sehr achtungswerthe Künstlerin, welche diese Rolle giebt, scheint den Charakter der Walburg durchaus nicht gefaßt zu haben, und darum gelang ihr nur Eines aus demselben, was ihrer Persönlichkeit zusagt, die Darstellung reiner, unbefangener Jungfräulichkeit der Liebe; nicht aber das Ahndungsvolle, Ueberirdische, Geisterartige, das die ganze Seele der Jungfrau schon vom Anfange an ergriffen hat, und woraus ihre geistige Vermählung mit dem Geliebten durch den Tod allein nur erklärbar wird. Dem. Wreden ist viel zu sehr in Walburg das heitere Mädchen: nur im ersten Act, wo sie Arelu erkennt, ist das an der rechten Stelle; bald aber nimmt die dunkle Ahndung ihres Schicksals wieder Platz in ihrer Seele, und fortgesetzt mußte sie von da an, auch wo die

Freude wieder aufblitzt und die süße Liebe das Herz bewegt, doch einen ruhigeren, nur die innere Bewegung leise verrathenden, gleichsam übersinnlichen Ton behaupten. Daß Dem. Wreden ihren Charakter nicht im Ganzen und recht ins Innere aufgefaßt gehabt, das war auch aus der Unsicherheit und Ungleichheit der Gebehrdensprache sichtbar, womit sie die Rede der Mitspielenden begleitete; manche Gebehrde paßte gar nicht zu dem, was gesagt wurde. Am sichtbarsten war das im vierten Act, von welchem besonders nachher die Rede seyn soll. Auch im fünften Act, in der herrlichen Scene an Arels Leiche, war der Eindruck auf die Zuschauer nicht so stark, als man hätte erwarten können, und gewiß aus demselben Grunde. Die ganze Stelle muß in milder, ruhiger Haltung, der man bloß ansieht, daß die innere, gewaltige Empfindung zurückgehalten wird, ja einiges sogar, wie bei dem Spiele mit den Locken, kindlich-naiv, mit erst nachfolgender Wehmuth gesprochen werden, den Ton nicht gehoben, wie im Singen, sondern, der Empfindung gemäß, verstärkt, hie und da gebrochen. In der richtigen Betonung (Accentuation) der Worte überhaupt fehlt Dem. Wreden öfter: ein Beispiel möge hier genügen. Wenn Walburg Areln Trost einredet und zum Leben ermuntert, sagt sie ihm:

»— — Darum sollst
An deinen Hof du ziehn, der mit den Mauren

Sich an der Felsenwand erhebt, und ruhig
Das Meer, den Fluß, die Thäler überschaut,
So sollst dein Schicksal du auch überschauen.«

Es ist wahr, der letzte Vers ist schlecht gebaut und kann das Verstehen erschweren; doch ist das Gleichniß deutlich und die Zusammenstellung die: »So wie der Hof das Meer u. s. w. überschaut, so sollst du dein Schicksal auch überschauen.« Daraus ergiebt sich, daß die Betonung im letzten Verse nur auf das Wort Schicksal und auf das verbindende auch gelegt werden kann. Dagegen sprach Dem. Wreden:

»So sollst dein Schicksal Du auch überschauen.«

Andere Beispiele gleicher Art verschweigen wir: manches wird die denkende Künstlerin selbst verwischen bei fortgesetztem Studium, und wir hoffen die ganze Rolle bei der Wiederholung noch weit besser dargestellt zu sehen, als die Unsicherheit des, ersten Versuchs gestatten wollte.

Unter den übrigen Rollen verdienet noch besondere Auszeichnung die des Mönches Knud, die vom Dichter selbst mit Sorgfalt behandelt ist, aus welcher aber Herr Schmidt eine geistreiche, höchst eigenthümliche Schöpfung macht. Wir glauben zwar nicht, daß der Dichter im Sinne gehabt, daß die Schlauheit und Heuchelei dieses Mönches so zur Schau getragen werden sollte: aber wie Herr Schmidt dies zeichnet, da erkennt man die Hand eines Meisters, und freut sich des gelungenen Gan-

zen. Dabei verschmäht Herr Schmidt auch das Einzelne nicht, wenn es dient, das Ganze zu stützen oder zu heben, wie hier das bei einigen Stellen wohl angebrachte Schielen und Blinzeln u. dergl. Auch die Spielerei mit dem Daumen ist gut angebracht; man bemerkt sie oft bei lauernden, hinterlistigen, schleichenden Naturen. Wenn wir dies alles anerkannt haben, so wird uns der Künstler auch eine tadelnde Bemerkung nicht verübeln, zumal da sie nicht ihn allein trifft, sondern eine Unsitte, die an der hiesigen Bühne ganz verjährt und allgemein ist. Als nämlich Knud mit Olafs Speer durchstochen ist, so macht er sich Luft und bringt — damit die Zuschauer doch ja sehen, daß er durchbohrt ist — ein rothgefärbtes, soll seyn ein blutiges Hemd zum Vorschein. Auch in anderen Stücken kommen Verwundete mit rothen Flecken und rothgefärbten Tüchern hier auf die Bühne. Und selbst der tüchtige Otto von Wittelsbach, nachdem er den Kaiser erstochen, stürzt mit einem scheußlich bestrichenen Schwerte wieder heraus. So in vielen andern ähnlichen Rollen.

Wir wollen gerne zugestehen, daß in vielen Scenen die Maskirung der Handlung zu Hülfe kommen müsse, und daß dieselbe, geschickt angebracht, die Täuschung glücklich vermehren könne. Aber solche Uebertreibungen und Natürlichkeiten, wie in den angeführten Beispielen, beleidigen nicht nur das ästhetische Gefühl, sondern selbst allen

Sinn für das Anständige und Schickliche. Unstreitig will man so der Phantasie des Zuhörers zu Hülfe kommen. Aber in wie vielen, ganz ähnlichen Fällen ist es gar nicht möglich, zu solchen Mittelchen zu greifen, so daß die Phantasie ja doch das Weitere sich schaffen und ausführen muß? Und man erreicht auf diesem Wege nicht nur nicht, was man bezweckt, sondern bewirkt gerade das Gegentheil. Der Zuschauer wird durch solche gewaltsame Mittel gänzlich aus seiner Täuschung gerissen, aus dem ergötzenden Spiel, wie aus einem lieblichen Traume aufgerüttelt, erwacht er, sucht sich nun zu fassen bei dem Anblick des Widerlichen und vermag das nicht anders, als daß er zu dem Bewußtseyn kommt, daß ja Alles nur eitele Erdichtung gewesen. Es geht ihm, wie der geistreichste aller Kunstrichter, der Dichter der Dichtkunst, über dergleichen Verstoße sich geäussert hat:

»Quodcunque ostendis mihi sic, *incredulus odi.*«
»Was du mir so vorführst, o hinweg! ungläubig
verachtʼ ichs.«

Bei den übrigen Hauptrollen verweilen wir nicht: sie waren in den besten Händen, König Hakon Hr. Kühne, der Erzbischof Hr. Schwarz, Wilhelm Herr Herzfeld, obschon wir letzteren in andern Rollen lieber sehen.

Was die Darstellung im Ganzen betrifft, so haben wir unser Urtheil für die drei ersten Acte schon oben beifällig ausgesprochen. Recht sehr

müssen wir auch billigen, daß bei der Hochzeitsprozession das Lied, welches als Choral (man lese es nur!) während des Aufzuges gesungen werden soll, weggelassen wurde: an dessen Stelle sind die ernsten Töne der Orgel angemessener und feierlicher.

Der vierte Act beginnt mit der vom Dichter mit Vorliebe behandelten Scene zwischen den Wächtern am Eingange des Domes, die freilich hinter ihrem Vorbilde, dem Eingange Hamlet's, weit zurück bleibt. Das Studium unsers Dichters, es dem göttlichen Shakespeare gleich zu thun, ist unverkennbar, am meisten in diesem Stücke, und zeigt sich selbst in den Wortspielen, die nur etwas frostig herauskommen, wie: Ich heiße Wilhelm und bin ein wilder Helm. Darin besteht das Wesen Shakespeare's nicht. Unsre Wächterscene übrigens wurde bei der ersten Darstellung so störend gegeben, daß der Eindruck nicht anders, als unangenehm seyn konnte. Wir können aber zu unserer Freude erklären, daß bei der Wiederholung dieses Stücks das Ganze mit weit mehr Ruhe und Besonnenheit ausgeführt wurde: auch nahm Herr Weiß seinen Björn weit richtiger, offener und munterer, als das erste Mal: dieser Rolle darf der komische Anstrich, den sie hat, nicht abgewischt werden. — Auch die folgende Unterredung zwischen Axel und Walburg ging bei der Wiederholung dieses Stücks weit besser, als das erste Mal, ganz so, wie wir's

gewünscht haben, so daß es überflüssig wird, weitere Bemerkungen darüber niederzuschreiben. Es muß aber als ein ausgezeichnetes Verdienst der Dem. Wreden bemerkt werden, daß sie ihre Rollen mit solchem Studium behandelt, wodurch allein es möglich wird, der Darstellung Wahrheit und Schönheit zu verleihen. *)

Im fünften Acte wird die Katastrophe der Handlung, wo Axel des Königs Helm aufsetzt und Purpurmantel umwirft, dem Zuschauer fast unverständlich, weil mehrere Verse, die zur Entwickelung der Handlung gehören, gestrichen sind. Sonst enthält dieser Act viel Treffliches. Axels Sterbegesang: »Treu für mein Vaterland bin ich gefallen,« wird von Herrn Jacobi überaus schön vorgetragen und verfehlet seiner Wirkung nicht. Walburgs Hinscheiden und geistige Vereinigung mit ihrem Axel ist ganz im Charakter der nordischen Sagendichtung. Unser Publicum scheint indessen für diese Gattung nicht recht empfänglich zu seyn, wie unsicher aber ein Urtheil, ergiebt sich daraus, daß Einige die Scene »schrecklich,« Andere langweilig fanden. Das schöne Lied vom Ritter Ake und von Jungfrau Ilse wird von Hrn. Herzfeld vortrefflich gesprochen: wir bedauern indessen, daß es nicht, wie der Dichter vorschreibt, (in Be-

*) So sind auch jene Betonungsfehler vermieden worden, von denen in unserer Anzeige die Rede war.

gleitung der Harfe) gesungen werden kann: der Eindruck, meinen wir, müßte viel zarter und erheiternder seyn.

Das Stück hat das Gute, daß in der ganzen Handlung Einheit des Orts im strengsten Sinne statt findet: Alles geht vor im Drontheimer Dom. Die Ausschmückung und Verzierung desselben ist sehr lobenswerth und bringt unserer Direction Ehre. Das Altargemälde nimmt sich recht gut aus: es stellt die heilige Cäcilia vor, nach Raphael, dessen Original sich jetzt wieder in Bologna, eine meisterhafte Copie aber, angeblich von Julio Romano, in der Dresdener Gallerie sich befindet. Den Anachronismus (ein Gemälde Raphaels im Jahre 1162!) übersieht man gerne.

Die Braut von Messina,

Trauerspiel von Schiller.

Dargestellt am 13. September.

Mit diesem Stück eröffnete eine Künstlerin ihre Gast-Vorstellungen, welche früherhin eine Zierde unserer Bühne, ein Liebling unseres Publicums gewesen und seit ihrem Abgange von hier (1813,

nachdem Davouſt ſeinen Einzug gehalten!) ein unerſetzlicher Verluſt für uns geblieben iſt, Madame Schröder vom K. K. Hoftheater zu Wien. Sie wieder zu ſehen, hatte ſich, trotz der ſchönſten Witterung des Tages, ein höchſt zahlreiches Publicum eingefunden, und ſie wurde mit dem rauſchendſten Beifall empfangen, eine Huldigung der Herzen, als ſie dem hervorragenden Talente und dem Charakter, wie der der Mad. Schröder ſich hier 1813 ausgeſprochen, wohl gebührte. — Donna Iſabella iſt für die Darſtellung eine Aufgabe, welche zu löſen, den ſtrengſten Forderungen der Kritik gemäß zu löſen, die Kraft und Gewandtheit und erfahrungsreiche Einſicht einer ganz vorzüglichen, vielſeitig gebildeten Künſtlerin erfordert. Die alte Idee des Schickſals, die wie der Goldfaden, von welchem Göthe ſpricht, durch die ganze tragiſche Welt des Alterthums ſich hindurchzieht, hat der unſterbliche Dichter hier aufs neue zu lebendiger Anſchauung bringen wollen. Aber es iſt ein herbes, hartes Geſchick, das in dieſer Fabel nicht ſelten mit Willkühr handelt und mit zerſtörender Gewalt auf den Schuldloſen einſtürmt. Iſabella, die edle, hochgeſinnte Königin, die nichts verſchuldet, nichts gethan, als was die überſchwengliche Mutterliebe ihr geheißen, leidet das Gräßlichſte: was anders ſoll ſie noch empfinden, als Widerwillen und Verzweiflung, als Trotz und Abſcheu gegen die Götter? Da iſt nichts, das verſöhnte, nichts, das einen Troſt, eine

Beruhigung übrig ließe. So haben die Alten das Schicksal nicht gedacht, und so mag es nicht gedacht werden. Für die Darstellung scheint in diesem Falle die Forderung nicht unbillig, daß sie das Gräßliche mildere durch Mäßigung, wo irgend möglich, damit der Zuschauer nicht mit Entsetzen erfüllt werde, und mit Haß oder mit Bitterkeit hinweggehe. Madame Schröder steht auf jener Stufe der Kunst, welche zu erreichen nur vorzüglichen Künstlern gelingen mag: sie beherrscht mit Besonnenheit und Bewußtseyn ihr Spiel, auch in den leidenschaftlichsten Scenen, und weiß demnach, was sie schafft, da sie durch ihren Willen gebietet. Mit dieser Kraft und ihren herrlichen Anlagen bildet sie allerdings eine Isabella, die Bewunderung verdient und welche den Forderungen des Dichters fast durchaus entsprechen dürfte. Aber eben aus dem vorhin angegebenen Grunde hätten wir gewünscht, daß sie im vierten Acte, als sie den ermordeten Manuel erkennt, mehr Mäßigung bewiesen, mehr innerer Schmerz, als tobende Wuth und Raserei gezeigt worden wäre. Diese entsetzliche Bitterkeit, die alle Gebehrden durchzuckt, kann unfehlbar nur Widerwillen, oder Kälte und Gleichgültigkeit hervorbringen. Außerdem, wie sehr wir auch zugeben, daß ein so furchtbarer Schmerz des zerrissenen Mutterherzens die Gränzen der conventionellen Schicklichkeit verachtet und aus ihnen heraustritt, so giebt es dennoch bei wahrhaft edlen

und hochherzigen Personen eine Würde der Seele, die, wenn selbst die heftigsten Stürme sie bewegen, auch im Aeussern nie sich ganz verläugnet. Der Schmerz der Niobe ist von den Künstlern des Alterthums so veredelt und idealisirt ausgedrückt worden, daß in dieser Niobe die christlichen Künstler das vollendete Musterbild für ihre Mater dolorosa gefunden haben. In allem Uebrigen sonst hat Madame Schröder in ihrer Darstellung ihre Meisterschaft bewiesen. Einzelnes auszuzeichnen, ist da schwer: noch nennen wir, als unübertrefflich, ihr erstes Auftreten mit den beiden Söhnen und die ganze folgende Scene: Dieser Wechsel des mütterlichen Stolzes und banger Wehmuth, liebevoller Zärtlichkeit und milden Ernstes, mahnender Zurede und verweisender Strenge, alles dieses gesprochen mit der richtigsten Betonung, in der angemessensten Modulation, mit schöner, durchaus zweckmäßiger Geberdensprache — das läßt sich nicht beschreiben, man muß es sehen, man muß es hören, um zu bewundern. Hier kann man lernen, was schön und richtig declamiren heißt: Damit indessen ein so glänzendes Beispiel nicht auch ein blendendes werde, erlauben wir uns, gegen die Richtigkeit des Vortrags besonders einer Stelle unsere abweichende Ansicht mitzutheilen. Es ist in der Anrede an die Aeltesten von Messina, wo es heißt (S. 473 in Schillers Theater, 3r Bd):

Ihr kamt zu mir und spracht dies harte Wort:
»Du siehst, daß deiner Söhne Bruderzwist
»Die Stadt empört u. s. w.

bis zu den Worten: So spracht ihr rauhen Männer ꝛc. Isabella spricht in ihrer ganzen Anrede zwar in würdevoller Haltung, aber im milden Ton des Schmerzes und der Trauer: so auch Mad. Schröder. Aber wie sie zu den angeführten Worten der Aeltesten überging, veränderte sie mit einemmale den Ton und sprach diese ganze Stelle, ohne ihre vorige Empfindung, trocken und kalt, wie etwa die Aeltesten sie gesprochen haben möchten. Sobald von einem Declamator etwas Episches, eine Ballade oder dergleichen vorgetragen wird, so ist, wo eine andere Rede eingelegt wird oder mit einer andern abgewechselt, die Abwechselung der Stimme selbst und wenn sie dem Charakter der Rede streng angepaßt wird, ganz richtig und zweckmäßig. Ein anderes aber ist es, glauben wir, im Drama. Hier spricht nicht der Declamator, sondern die handelnde Person: diese kann und darf nur in dem Tone reden, als die Hauptempfindung, in welcher sie sich befindet, ihr vorschreibt: Isabelle bleibt Isabelle, die trauernde Wittwe, die betrübte Mutter, und kann unmöglich, wo sie die Worte der Aeltesten anführt, so ganz aus ihrer Empfindung herausgehen: eine kleine Milderung und mit den Worten zunehmende Hal-

tung ist Alles, was sie sich erlauben wird, vielleicht mischt sich in den Vortrag dieser für sie harten Worte gar ein fühlbarer Ton des Vorwurfs, den sie den Aeltesten machen will. Wir werden in der Anzeige von Müllners Schuld auf eine ähnliche Stelle kommen, die von Herrn Kühne nach derselben Weise verfehlt wird. Doch gedenken wir noch mit Kurzem der übrigen Rollen. Madame Unzer als Beatrice erschien prächtig, fast zu opernartig gekleidet; dieser Charakter fordert größere Einfachheit. In ihrer Darstellung herrschte ganz die tragische Milde, die dieser achtbaren Frau so eigenthümlich ist. Die beiden Brüder wurden, Don Manuel von Hrn. Kühne, Don Cesar von Hrn. Jacobi gegeben. Letzterer ist schon lange im Besitz dieser Rolle und hat in derselben herrliche Momente; dahin gehört die rührende Versöhnungsscene mit Don Manuel, worin er durch Herrn Kühne vortrefflich unterstützt wurde. Nur ist zu wünschen, daß er sich in leidenschaftlichen Ausbrüchen nicht überschreie, so wie diesmal bei dem Ausruf im letzten Act: So sey der Tag verflucht ꝛc. Diese Worte gesprochen mit heiserer, gedämpfter Stimme würden denselben, ja einen erschütterndern Eindruck hervorgebracht haben. Der Rolle des Don Manuel ist Herrn Kühne's Persönlichkeit nicht zusagend; ihm gelingt besonders nicht der weiche, milde Ton liebender Zärtlichkeit; auch schien er nicht durchaus gedächtnißfest zu seyn. Doch

meisterhaft sprach er die herrliche, schildernde Stelle, wo er die Hochzeitgeschenke bestimmt und beschreibt, wobei man sah, wie trefflich er sich zum Sprecher des Chors gepaßt haben würde. Der Chor ist in diesem Stücke der Theil, auf welchen der unsterbliche Dichter die meiste Sorgfalt verwendet, in welchem seine lyrische Begeisterung den höchsten Schwung gewonnen hat. Es ist daher recht sehr zu beklagen, daß diese göttlichen Gesänge durch Beschneiden da und dort so sehr verkürzt worden sind, gerade die schönsten Stellen werden weggelassen. Der Charakter des Chors übrigens ist Ruhe. Schiller selbst erinnert in seiner Vorrede: »So wie der Chor in die Sprache Leben bringt, so bringt er Ruhe in die Handlung,« durch Ruhe nämlich und beruhigende Betrachtung. Daß der Dichter den ächten Sinn der Alten verfehlend den Chor getrennt und ein paarmal in feindliche Berührung gebracht hat, darf nicht hindern, in den übrigen Stellen der rechten Ansicht getreu zu bleiben, und alles demnach, was aussieht, wie eingreifendes Handeln, ist tadelnswerth. Darum können wir die heftige Action und Bewegung des ersten Chorführers nicht billigen, noch weniger aber daß sogar die Statisten mit allerlei Geberden dazwischen kommen und so gar gerne auch mit spielen wollen. Herr Gloy verdient Aufmunterung: er hat seine Stellen gut gesprochen, nur hüte er sich, daß ihm das Gedächtniß nicht wieder untreu werde.—

Mad. Schröder wurde am Schluß der Vorstellung mit lautem Beifall hervorgerufen, und dankte mit sehr freundlichen und schönen Worten.

Die Schuld,

Trauerspiel von Müllner.

Dargestellt am 15. September.

Zu ihrer zweiten Gastrolle hatte Mad. Schröder die Elvira gewählt in Müllner's meisterhaftem Trauerspiel, die Schuld. Vom Anfange bis an's Ende trug diese Darstellung den Stempel der Vollendung und bewährte den Ruf einer wahrhaft großen Künstlerin, den sich Madame Schröder zu erwerben gewußt hat. An diesem Beispiele kann man lernen, was es heiße, den Sinn und Geist einer Rolle im Ganzen auffassen und dieser Idee gemäß bis in alle Einzelheiten sie durchzuführen. Wenn wir auf solche Einzelheiten aufmerksam machen sollen, die wir aufblitzende Leuchtpuncte nennen möchten, welche die Nacht der Ahnung durchzucken, damit wir die Entwickelung der Handlung kommen sehen; so zählen wir dahin die be-

troffene Antwort Elvirens auf Jerta's Frage: Du kanntest Hugo schon bei Karlos Leben? Dies: Nein — ja — verräth uns schon, noch vor dem folgenden, lauteren Geständniß, die ganze Schuld Elvirens und läßt uns den Zustand der Angst und der Gewissensunruhe in ihrer Seele mit Flammenschrift lesen. Es war eine Wahrheit in diesem Momente ausgedrückt, daß sich die Betroffenheit Elvirens unwillkührlich dem Zuschauer mittheilte. Man hat die Frage aufgeworfen: Ob Elvire noch vor dem Geständnisse Hugo's schon dessen Schuld geahnet habe? Mit Recht ist diese Frage verneinet worden und aller Zweifel darüber gehoben durch die Erklärung des Dichters selbst, die er öffentlich darüber gegeben hat. In diesem Sinne giebt auch Mad. Schröder die Rolle und in demselben erzählt sie den fürchterlichen Traum aus ihrer ersten seel'gen Nacht, — wo so leicht der rechte Ton verfehlt werden kann. Aber die Enthüllung der Schuld kommt allmählig in furchtbaren Schlägen, und wir möchten sehen, wo der Schrecken und die Angst und die Verzweiflung und doch in diesem Zustande der gefolterten Seele die Gluth der Leidenschaft, die den geliebten Verbrecher nicht lassen will, nicht lassen kann, mit größerer Treue und Wahrheit geschildert werden könnten, als hier geschah? Um so schöner auch die Vollendung. Als sie weiß, wie die Schuld gesühnt werden muß, verbreitet sich Ruhe und edele Fassung

über ihr ganzes Wesen — und so wird auch der Zuschauer wirklich versöhnt, beruhigt entlassen.

Uebrigens war diese ganze Vorstellung eine der gelungensten und Eine Begeisterung, Ein Streben, das herrliche Kunstwerk würdig darzustellen, schien Alle zu beseelen. Herr Kühne als Hugo ließ nichts zu wünschen übrig. Er vereinigt mit der ihm so reich verliehenen Kraft eine Milde und Besonnenheit, die von der höchsten Klarheit der Seele zeigt und wodurch eine Schöpfung hervorgebracht wird, die alle Persönlichkeit vergessen läßt. Herr Kühne verdient als Declamator auf unserer Bühne vielleicht den ersten Rang. Darum legen wir auch bei ihm Protestation ein wegen des Vortrags der Stelle, wo der Inhalt des königlichen Diploms erzählt wird, zuerst im zweiten Act in der ersten Scene, (S: 51) sodann Act IV, 9. (S. 194). Auch er spricht, oder richtiger, sprach sonst — diese Worte in ganz abgesetztem Tone, gerade so, wie man sonst ein solches Diplom bei ruhiger Fassung der Seele vorliest. Aber Hugo ist hier, obschon erzählend, immer doch handelnde Person und mit reger Empfindung, besonders im vierten Act erschüttert: unmöglich also, daß er in dieser Seelenstimmung so ganz sich seiner mächtig würde, um jene Worte so zu sprechen, wie sie vielleicht einem dictirt werden möchten: alles, was vergönnt seyn kann, ist eine leise Milderung des Tones und ein etwas festeres Anhalten in der Aussprache — aber

so, daß er sogleich und ohne Anstoß in die Haupt-empfindung wieder übertreten kann. Gerade in dieser letzten Vorstellung fanden wir eine große Annäherung an diese hier ausgesprochene Ansicht, und es fehlte nur wenig noch, daß nicht durchaus der rechte Ton getroffen worden wäre. — Da bei Gelegenheit früherer Vorstellungen von diesem Stücke in unseren Blättern schon die Rede gewesen ist, so begnügen wir uns zu erinnern, daß alle übrigen Personen, Dem. Wreden als Jerta, Frau Doct. Reinhold als Otto, Herr Schwarz als Don Valeros und Herr Gloy als Holm nichts unterließen, was dazu dienen konnte, dem Ganzen Reiz und tiefen Eindruck zu verschaffen. Wo könnte Jerta zarter, wo der Otto lieblicher und wackerer, wo Don Valeros biederer und grandioser erscheinen, als hier? Und Herr Gloy verdient in der Rolle des Reitknechts jedesmal den Dank des Publicums.

Durch die folgenden Darstellungen der Mad. Schröder, welche wir bis jetzt gesehen haben, ist unser gleich anfangs über sie ausgesprochenes Urtheil nicht nur immer mehr bestätigt, sondern auch zu größerer Bestimmtheit und Festigkeit gebracht worden. Diejenigen, welche diese Künstlerin früher, als sie noch die unsrige war, gesehen haben, werden jetzt in der ganzen Darstellungsweise derselben eine große Abweichung, ja in manchem eine völlige Umänderung wahrnehmen: an die Stelle

des überwiegenden Gefühls, wenn man sich den ersten Eindrücken der Rolle unbedingt und völlig leidend überläßt, ist durchaus eine selbstthätige Ueberlegung getreten und jene Klarheit und Besonnenheit, welche hervorgeht aus verständiger und gründlicher Einsicht in das eigentliche Wesen des zu schildernden Charakters und der Handlung, in welcher er sich ausdrücken soll. Dieser Uebergang ist für uns eben so überraschend, als erfreulich gewesen, und bei solchen Anlagen und Vorbereitungen trägt er hin zum Ziel der ächten Kunstweihe, deren einfaches Geheimniß darin besteht, daß die Kunst in ungezwungener Leichtigkeit mit der Natur sich selbst innigst verschmelze und vereinige. Mad. Schröder war vordem auf unserer Bühne als Gräfin Orsina in Emilia Galotti niemals ohne Beifall aufgetreten, dennoch ist Manchem erinnerlich, daß ihre Schilderung nicht selten zu grell, zu überladen zu seyn schien und in einzelnen Zügen fast beleidigte. Nicht anders war es in Lady Milford in Kabale und Liebe. Wie ganz anders jetzt (am 16. Sept.) und wie viel edler, schöner und wahrer! Lessings vortreffliche Emilie Galotti ist bekanntlich mit eben so vieler Verständigkeit angelegt als durchgeführt, es herrscht in diesem Stück nicht die Poesie der Empfindung starker erschütternder Gefühle, sondern des Witzes und des Scharfsinns, mit eben so vieler Feinheit als Lebendigkeit in Ausübung gebracht. Und da muß man diese

Orsina sehen! Das ist ein ganz vollendetes Gebilde. Die Leidenschaft, deren südliche Gluth der Dichter ohnehin nicht zu schildern verstand, hat ihren Sitz nicht mehr im Herzen: Orsina hat ja die Liebe des Prinzen bereits aufgegeben; vielmehr ist sie in den Kopf übergetreten und gränzt nahe an den Zustand des vernünftelnden Wahnsinns und der Verrücktheit. Und wir wüßten nicht, wie dieser trostlose Zustand getreuer und ausdrucksvoller geschildert werden könnte, als hier geschah, wo Alles treffend zum Ganzen berechnet war, Ausdruck der Stimme, Betonung, Vortrag und jedem Einzelnen angemessene Gebehrdensprache. Auch die Kleidung und die ganze äussere Haltung dünkte uns sehr gewählt, anpassend und treffend. Uebrigens war auch diese Vorstellung eine durchgängig sehr gelungene und alle Mitspielenden beeiferten sich, dem Ganzen einen günstigen Eindruck zu verschaffen. Leider verbietet uns der Raum, ins Einzelne zu gehen, was einer andern Gelegenheit vorbehalten bleiben möge. Hier sey es genug, anzuführen, daß Dem. Wreden als Emilie ganz vorzüglichen Beifall verdiente; vielleicht würde ihre Darstellung noch gründeter und vollendeter werden, wenn sie sich ganz mit der Idee vertraut machte, die im Charakter dieser Rolle unverkennbar ausgedrückt ist, daß Emilie — den Prinzen wirklich liebe. Herr Schmidt gab den Marinelli weit trefflicher, als wir ihn früher von ihm gesehen haben, so auch

Herr Jacobi den Prinzen. Höchst gelungen war Herrn Herzfelds Appiani. Die schwierigen Rollen des Odoardo und der Claudia waren durch Herrn Schwarz und Mad. Marschall sehr gut besetzt; nicht immer hat man eine Claudia, wie diese; nur war Mad. Marschall zu jung angezogen. Die Decorationen waren größtentheils neu und geschmackvoll.

Wenn uns Mad. Schröder als Orsina durch die meisterhafte Darstellung einer tragischen Conversationsrolle erfreut hatte, so begeisterte sie (den 18. Sept.) als königliche Dulderin und beklagenswerthes Opfer eigener Schuld und feindseligen Hasses in der hochpoetischen Rolle der Maria Stuart. Wieder eine herrliche Schöpfung, ein gelungenes Ganze, vom Anfange bis ans Ende mit Einsicht, Weisheit und rührender schöner Begeisterung ausgeführt. Was uns in dieser Darstellung ganz besonders gefiel, war der Umstand, daß bei aller Sanftheit und Milde der tiefgebeugten Dulderin, bei aller Anmuth und allem Liebreiz die edle Würde der Königin nie und in keinem Augenblicke auf irgend eine Weise verletzt oder beleidiget wurde. Die Steigerung der Empfindung war stufenweise und darum desto wirksamer. Schon die Verantwortung gegen Burleigh im ersten Acte geschah mit Ernst und edlem Stolz und verfehlte ihres Eindrucks nicht. Die Scene im Park im Anfange des dritten Acts wurde vortrefflich eröffnet

und die schöne lyrische Stelle sehr gut vorgetragen, doch schien es der Stimme etwas an Klang und Kraft zu fehlen, oder wurde diese auf die folgende Unterredung mit Elisabeth aufgespart? In dieser Scene zeigte Mad. Schröder einen großen Umfang seltener Kunstgaben, im Ton, in der Stellung und in Gebehrden. Wenn sie Anfangs mehr vor Gott als vor Elisabeth sich demüthigend niederkniet, dieser schwere, heftige Kampf der Seele, der sich in dem sprechenden Auge, in dem ausdrucksvollen Antlitz, in der allmählig sich beugenden und senkenden Stellung des Körpers malet, verdiente durch die geschickte Hand eines bildenden Künstlers verewigt zu werden. Die ganze Zänkerei zwischen den beiden Königinnen ist etwas unwürdig und anstößig: aber fürwahr durch diese edle Haltung, welche unsere Maria zeigte, gewann die Scene bedeutend und wurde eine Stufe höher gestellt, als sie gewöhnlich erscheint. Auch im letzten Acte verschmähte Mad. Schröder unwürdige Kunstmittel, und die Rührung, die sie so hervorbrachte, war desto ergreifender und edler: so wie übrigens die schöne Tragödie in ihrem letzten Eindruck überhaupt verliert und den Zuschauer nicht beruhigt, sondern erkaltet entläßt durch die Schlußscene mit der Königin Elisabeth; so möchten wir auch in der letztern Rede der Maria vorschlagen, die letzten Verse ganz wegzulassen und den Abschied von Leicester mit dem Verse zu schließen:

»Leb' wohl, und wenn Du's kannst, so lebe glücklich!« Die noch folgenden Worte schwächen die Wirkung ohne Widerrede. Zum Schluß rühmen wir noch die Kleidung der Mad. Schröder in den ersten Acten als ganz historisch getreu und in dem letzten Acte als eben so reich und prächtig als geschmackvoll.

Macbeth,

Trauerspiel von (oder nach) Shakespeare.

Dargestellt am 19. September.

Man legt hier bei der Aufführung dieses Stücks die Bearbeitung zum Grunde, welche Schiller zu den Vorstellungen auf der Weimarschen Bühne eingerichtet hatte. Nur Einiges ist abgeändert, einzelne Scenen sind weggelassen, Anderes ist anders abgetheilt oder umgestellt, wie z. B. der letzte Auftritt des zweiten Acts den ersten des dritten ausmacht. Auch sind die Bürger'schen Heren-Chöre mit der Reichardt'schen Composition noch beibehalten; doch wechselt mit der Musik ein paarmal die Rede ab und aus Schiller's Bearbeitung sind selbst ein paar Stellen eingeschoben, nach denen man im Original vergeblich suchet; z. B. die mo-

ralischen Verse: (S. 220. Bd. XI der sämtl. Werke.)

Er kann es vollbringen, er kann es lassen, ꝛc.

Dahin gehört auch das Pförtnerlied im zweiten Acte, das gar sonst nicht unpassend ist: Schiller mag dabei die Absicht gehabt haben, dem durch die grausenvolle vorhergegangene Scene erschütterten Gemüthe des Zuschauers einige Zeit zur Fassung und Erholung zu verschaffen.

In die Beurtheilung des ganzen Stücks können wir hier nicht eingehen: wir halten uns bloß an die Darstellung der Hauptrollen an diesem Abend. Mad. Schröder gab die Lady, Herr Kühne den Macbeth.

Die Theatergeschichte nennt mit Bedeutung und mit Achtung den Namen: Schröder-Lear; diesem kann sie in Zukunft unbedingt den Namen Schröder-Macbeth an die Seite stellen; denn schwerlich dürfte diese Rolle je mit größerer Wahrheit, Kraft und Sicherheit dargestellt werden. Die Lady Macbeth ist das eigentliche böse Princip, das in dieser Geschichte waltet; sie ist es, welche den Funken der Ehrsucht, den — was kümmert es uns, ob böse Geister, ob das Geschick, ob die eigene sündhafte Natur in seine Brust geworfen haben, zur lichterlohen Flamme anfacht und ihn hintreibt zum scheußlichsten Verbrechen. Je weniger Lockung zum Bösen für sie da war von Aussen, desto ärger

wüthet nachher die Furie der Rache und der Verzweiflung in ihrem Innern; darum stirbt sie den scheußlichen Tod durch eigene Hand, unbeachtet, ja selbst unbetrauert von ihrem eigenen Gatten. Die stärksten Scenen, in welchen sie bei der ausserordentlich rasch vorwärts schreitenden Handlung hervortritt, sind im ersten und im letzten Acte; in beiden feierte Madame Schröder die erhabensten Triumphe ihrer Kunst. Sie tritt auf mit dem Briefe Macbeths in der Hand, geht, den Inhalt desselben still und fest überschauend, über die Bühne und liest dann laut und vernehmlich und in dem Tone, welchen der wichtige Inhalt fordert, die bedeutungsvolle Stelle. Mit ihrem Aufstehen, nachdem sie geendigt, sieht man auch schon die Festigkeit ihres Entschlusses, den ganzen Plan ihrer stolzen, herrschsüchtigen Seele. Als aber gleich darauf der Pförtner Dunkan's Ankunft meldet, da ist es vollends klar in ihrer Brust, und sie weihet nun in den grausenvollsten Verwünschungen ihre Seele den unterirdischen Mächten. Es ist eine furchtbare Erhabenheit in dieser Stelle: Kommt jetzt, ihr Geister alle! ꝛc., wie sie von dieser Meisterin mit unerreichbarer Kraft und Wahrheit vorgetragen wurde. Darauf die freundliche, fast demüthige, und doch würdevolle Bewillkommnung des Königs; nur in stillen, bedeutungsvollen Blicken seitwärts gegen ihren Gemahl zeigt sie dem Zuschauer die leidenschaftbewegte Seele. Die folgende

Scene ist wieder wahrhaft groß: jedes Wort, das sie zu Macbeth spricht, ist ein schneidendes Schwert in seine Brust; die einzige Stelle:

»Ich möcht' es gerne, doch ich wag es nicht« —
Kleinmüthiger!

gesprochen erst in diesem nachahmenden Tone des Spottes und das letzte Wort in dem des demüthigendsten Vorwurfes müßte hinreichend seyn, auch die zaghafteste Natur zur ungeheuernsten That zu entflammen. Jedes Wort in dieser Scene ist auf das Weiseste berechnet, richtig erwogen und trifft sein Ziel unverfehlbar. Im zweiten Acte bot die Stelle, wo die Lady den Mord belauscht, wieder große Momente dar: höchst erschütternd besonders waren Ton und Blicke, mit welchen sie die Worte sprach):

— — — »Hätt' es mich nicht,
Wie er so schlafend lag an meinen Vater
Gemahnt, ich hätt' es selbst gethan.«

(Im Englischen ist es deutlicher:

— — Hat he not resembled
My father as he slept, I had done't. —
— — Und hätt' er nicht,
Wie er so schlafend da lag, meinem Vater
So sehr geglichen, ich hätt' es gethan.)

Im dritten Acte beschwichtiget mit allgemeinen Trostsprüchen die Lady ihres Gatten angstbewegtes Gemüth und damit zugleich die Furien ihres eigenen Herzens.

»Auf Dinge, die nicht mehr zu ändern sind,
Muß auch kein Blick zurück mehr fallen! Was
Gethan ist, ist gethan, und bleibts.«

Eine große Aehnlichkeit mit diesen Worten hat die Stelle des griechischen Shakespeare, wo Klytämnestra, die einzige Person der alten Tragödie, welche mit der Lady Macbeth verglichen werden kann, ihre am Agamemnon verübte Mordthat — nicht entschuldigt, sondern rühmt: (Aeschylus im Agam. 1362. ff.)

Es quoll sein Blut durch schnellen Mord vergossen,
Und auf mich spritzte dieses blut'gen Thau's
Ein Purpurtropfen. Er erquickte mich,
Wie Himmelsthau die Erd erquicket, wenn
Die Saat den Keim gebiert. — Geschehen ist
Geschehn! Ihr Aeltesten von Argos! seyd,
Wenn's Euch gefällt, seyd froh! Ich jauchze drob.

Klytämnestra freilich tödtet ihren Gemahl, getrieben von Mutterliebe, Rache und Eifersucht und um ihren Ehebruch zu verbergen; Lady Macbeth läßt aus Stolz den Unschuldigen morden, den, der sie nie beleidigte. Darum verfolgen sie die Furien der Verzweiflung und des Verderbens. Wir werden uns wohl hüten, die Scene zu beschreiben, wo Lady Schröder-Macbeth als Nachtwandlerin heraustritt und die grausenvolle Blutabwaschung anstellt. Eine tragischere Scene ist nicht denkbar. Die Augen starr, den Körper ohne Bewegung und die ganze Seele empfindungslos (their sense is

shut) reibt sie langsam ängstlich und bedächtig die Hände, und spricht im affectlosen einförmigen Tone, der sich gleichsam hervorpreßt, in abgerissenen Sätzen, zum Theil unter beklommenem Stöhnen die vorgeschriebenen Worte; sie erschüttern die Seele mit einer durchgreifenden Gewalt und klingen lange noch in hohlen Tönen nach. Doch wir wollten nicht beschreiben, denn jede Schilderung kann diesen Eindruck nicht wieder geben, nur ihn schwächen. Auch ihr Entfernen in verzweiflungsvoller Angst und Bangigkeit und grausender Stille, ihr leise hervorgestoßenes: Zu Bette! Zu Bette! mit dem furchtbar starrenden Blick, die immer mehr sich zusammenduckende, sich in sich verschließende Stellung, erregten allgemeines Schaudern und Entsetzen. Wenn seit den Eumeniden des Aeschylus nie etwas so Großes und Furchtbares wieder gedichtet worden, als diese Riesentragödie Shakespeare's: so darf vielleicht mit gleichem Rechte behauptet werden, daß seit jenen Scenen eine so große und Furcht erregende Darstellung selten oder nie auf die Bühne gebracht worden ist, als die, von welcher hier geredet worden.

Die Rolle des Macbeth ist ein Ulyssesbogen, welchen zu spannen eine viel geübte, vollkommen ausgebildete Kraft erfordert. Herr Kühne, der hier zum ersten Male in dieser Rolle auftrat, zeigte so viel Studium in derselben und hatte in der Ausführung so viele gelungene Stellen, daß wir

glauben, die Hoffnung aussprechen zu dürfen, er werde in dieser Darstellung auf eine hohe Stufe der Vollendung sich emporschwingen. Vortrefflich gelangen ihm besonders die letzten Scenen der Kraft und wilden Raserei, weniger vielleicht Manches in den ersten Acten. Wir legen dem einsichtsvollen Manne folgende Bemerkungen zur Prüfung vor.

Macbeth erscheint uns zum Anfange des Stücks schlechterdings nur als siegtrunkener Feldherr, sonst gutmüthig, bieder, edel. Die Schicksals-Heren werfen den ersten Zunder der Leidenschaft in seine Seele: aber die entsetzliche Versuchung macht ihn beben und noch wagt er den ruchlosen Gedanken kaum zu denken, ja er entfernt ihn mit Gewalt von sich. In dieser Stimmung spricht er den Monolog: Two truths are told, in welchem wir eine Stelle von Herrn Kühne unrichtig vorgetragen glauben. Nämlich nachdem Rosse und Angus den Macbeth als Than von Cander begrüßt haben, dankt dieser, da er sich von seiner Bestürzung erholt, mit den Worten: Habt Dank, ihr Herren (Thanks for your pains). Darauf wendet er sich an Banquo und erhält dessen warnende Antwort. Banquo selbst wendet sich weiter an Rosse und Angus und knüpft mit diesen ein stilles Gespräch an, während dessen Macbeth mit seiner Seele sein Geschick berathet. Er spricht für sich:

»Zwei Theile des Orakels sind erfüllt,
Ein hoffnungsvolles Pfand des höchsten Dritten!
— Habt Dank ihr Herrn —« ꝛc.

(I thank you, Gentlemen.) Diese letzten Worte spricht er, meinen wir, gerade wie die vorhergehenden und wie alle folgenden zu sich selbst im Monologe, unsertwegen mit hervorgehobenem Tone, aber zu sich selbst. Anders Herr Kühne, der sich umwendete und die Worte ganz laut als Wiederholung des Dankes zu den sich still besprechenden Thans sprach. Was hätten diese dabei denken sollen? Und zeigen nicht auch die später folgenden Worte Banquo's, daß Macbeth ganz in sich gekehrt, ganz »verzückt« ist, bis dahin, wo er ihn erst aus seinem Selbstgespräch erweckt? — Der Gedanke wühlt fort in Macbeths Brust, und wird lauter, als der König den Malcolm zum Prinzen von Cumberland ernannt hat: aber noch immer entsetzt er sich vor dem Ungeheuren. So noch in der Begrüßungsscene der Lady: Herr Kühne erschien uns da schon wie entschiedener Verbrecher: und doch soll die Lady ihn erst antreiben, aufmuntern, daß er das Schreckliche wage. Durchaus noch unfähig zur furchtbaren That erschrickt er in dem Selbstgespräch während der Tafelmusik: nur vermißten wir im Eingange dieses Gesprächs den ganz richtigen Vortrag, der im Hervorheben der Gegensätze sich zeigt. Noch immer bebt Macbeth vor der That zurück, theils wegen ihrer Schändlichkeit, theils aus Angst und Furcht, daß sie ruchbar werden könnte. Die Strafen des Gewissens, die Strafen des künftigen Lebens — will der unbändige Ehrgeiz noch allenfalls verachten: wenn er nur hier

ungeahndet seine Begierden befriedigen, nur hier unaufgehalten zu der Höhe des Glanzes und der Macht emporsteigen könnte. Aber leider! folgt die Rache dem Verbrechen schon hier auf dem Fuße nach. — Nach diesem Sinne muß die Stelle gesprochen werden:

»Wär' es auch abgethan, wenn es gethan ist,
Dann wär' es gut, es würde rasch gethan!
Wenn uns der Meuchelmord auch aller Folgen
Entledigte, wenn mit dem Todten Alles ruhte,
Wenn dieser Mordstreich auch das Ende wäre,
Das Ende nur für diese Zeitlichkeit —
Weg springen wollt ich überkünft'ge Leben! ꝛc.« —

Doch die Lady siegt: die blutige That wird beschlossen. So sehen wir vor unseren Augen den Verbrecher werden.

Die große Scene, welche der Mordthat vorangeht, die furchtbar erschütternde Vision des Dolchs, welche die mit Mord und Frevel beschäftigte Phantasie vor seine Seele bringt, war eine der gelungensten Stellen in Herrn Kühne's Darstellung, bis etwa auf die Verse:

»Du sichre, unbeweglich feste Erde!
Hör' meine Tritte nicht, wohin sie gehn, ꝛc.«

die etwas zu stark und zu heftig hervorgestoßen wurden. Der Sinn und die ganze Stimmung der Person verlangt das Gegentheil. Nach vollbrachter That eilt der Königsmörder zurück mit Grausen und Entsetzen: Furcht, Reue und Gewissensangst

stürmen mit dreifachem Schrecken auf seine Seele: auch diese Schilderung wurde von Herrn Kühne nicht verfehlt und blieb nicht ohne Eindruck. Aber meisterhaft gelang ihm der Seelenkampf, als Macduff mit der gräßlichen Todesbotschaft herausstürzt; insbesonder die Frage: Was ist es denn? mit der Angstgebehrde und dem zaghaften, aber sich ermunternden Tone gesprochen, wie wenn die sündhafte Natur des Frevlers ankämpft gegen die Schlangenbisse des Gewissens. Nach und nach gewinnt er Fassung und stimmt nun ein in das allgemeine Jammergeschrei und schildert seinen Schmerz in redseligen Ausrufungen und bilderreichen Ausdrücken — um den Verdacht der That von sich abzuwenden. — Im dritten Acte folgt die berühmte Scene, wo des gemordeten Banquo Geist, blutig und bleich und mit Wunden bedeckt an der Tafel erscheint. Die Wirkung war groß, erschütternd und allgemein: dennoch sind wir ungewiß, ob diese Ausbrüche der empörten Natur nicht zu heftig, zu wild, zu tobend waren, nämlich darum: Der Grundzug im Charakter Macbeths ist, nach des Dichters eigener Schilderung, Sanftmuth und Weichheit, die nur dann sich stählt und sich verhärtet, wenn der Ehrgeiz die menschlicheren Gefühle übertäubt; schweigt dieser, oder wird er von noch stärkeren Eindrücken, so wie diese Erscheinung hier, mit niedergeschlagen, so kann nur Angst, Zagen und Zittern die Seele erfüllen, und nur Wehmuth auf der Lippe wohnen.

Dazu kommt, daß Schrecken, Furcht, Entsetzen u. dergl. den Menschen nicht aufregen, sondern ihn in Erstarrung setzen: und die Erscheinung eines solchen Geistes ist allerdings geeignet, auch den abgehärtetsten Muth niederzuschmettern und die stärkste Seele zittern zu machen. — So wenigstens scheint uns die Sache; wir bescheiden uns gern, der bessern Ueberzeugung Gehör zu geben. — Verbrechen führt zu Verbrechen: in der Klaue des Bösen Einmal gefangen, findet der Frevler keine Befreiung. M. kann nicht rückwärts mehr, drum sucht er aufs Neue die Zauberschwestern auf, sein Schicksal weiter ihm zu melden. In der Unterredung mit den Hexen war Herr Kühne vielleicht zu heroisch, zu heftig, es hilft ja dem Macbeth nichts, so zu seyn. Dagegen war das Folgende ausgezeichnet gut und die heftigen Scenen im letzten Acte wurden mit höchster Kraft und ächt tragischer Großheit ausgeführt. — Shakespeare zeichnet, wenn er Ausbrüche roher, wilder Leidenschaft schildert, mit großen und derben Zügen, und es ist hier zu loben, daß diese kräftig wieder gegeben werden. Wer sich stets in der rechten Stimmung erhält, wir möchten sagen, wer andächtig bleibt, wird in diesen Kraftzügen nichts Anstößiges finden, auch nichts Komisches, von welchem scharfe, schneidende Ironie noch weit entfernt ist. Um so mehr ist das eben so unanständige als störende Geräusch und Gelächter zu tadeln, das Einige im Publicum bei Stellen er-

heben, wo etwa ein »milchlebriger Geselle von gänsemäßigem Ansehn« u. dergl. genannt wird, unbekümmert um den Charakter der ganzen Stelle. Unter diese unverständigen Lacher gehören nicht bloß die Götter, (The Gods, die da oben!) sondern auch viele von den Teufeln.

Unter den übrigen Rollen verdienen die des Macduff und Banquo mit besonderer Auszeichnung genannt zu werden. Herr Schwarz giebt jene mit einer Festigkeit, wie sie dem Charakter angemessen ist, mit einer Tiefe, die des genialen Dichters Schöpfung auf den Grund geht. Auch Herr Schäfer giebt den gutmüthigen, edlen, aber vorwitzigen Banquo mit Treue und einfacher Wahrheit. Eine Stelle betonte er falsch und sinnstörend: die Worte, wenn der König ihn an sein Herz drückt,

— — »Wachs' ich da,
So ist die Erndte Euer.«

Herr Schäfer betont, wie wir bezeichnet haben; allein der Sinn ist anders. Der König hatte vorher zu Macbeth gesagt: Für dein Wachsthum sorg' ich! (I will labour to make thee full *of growing.*) Diese Erhebung bezieht sich auf Ansehen, Ehre, Hoheit. Mit Bezug auf diese Worte sagt nun Banquo die obige Aeußerung: *There if I grow* etc., d. h. wenn ich hier, nämlich an Eurem Herzen wachse, so ꝛc. Es muß also gesprochen werden:

»Wachs' ich da,
So ist ꝛc.«

Und weil wir einmal bei Sprechfehlern sind, so gedenken wir noch eines anderen von Schiller veranlaßten, doch nicht von Shakespeare. Dunkan nämlich bittet sich selbst bei Macbeth zu Gaste:

»Jetzt, Vetter, nach Inverneß! ꝛc.«

So nach der Schiller'schen Prosodie: im Englischen aber (From hence to Inverness!) ist der Wortfuß ein Amphimacer: Inverneß. Die Stelle ist leicht abgeändert:

»Jetzt, Vetter, kommt nach Inverneß. Wir sind
Entschlossen, Euer Gast zu seyn heut Abend.«

Es stehen zu Inverneß noch heut zu Tage die Ruinen von Macbeths Schlosse. — Ueber die Hexen-Chöre haben wir noch Einiges auf dem Herzen: doch davon bei anderer Gelegenheit, wenn sich Raum findet. Wir wünschen — gewiß im Namen des gesammten Publicums — eine baldige Wiederholung dieser Tragödie.

Die Ahnfrau,

Trauerspiel von Grillparzer.

Dargestellt am 27. September.

Madame Schröder als Bertha. Ueber den Werth dieses Stückes ist von Einsichtsvollen bereits entschieden und über die Vorstellung desselben auf unserer Bühne auch in diesen Blättern schon von einem andern Recensenten gesprochen worden. Wir möchten es einer öfteren Wiederholung nicht empfehlen, da es bei einigen schimmernden Vorzügen, die demselben nicht abzusprechen sind, nur dazu dienen kann, das Urtheil des schaulustigen Publicums über das wahre Wesen der Tragödie irre zu leiten und, was man den Geschmack nennt, zu verbilden. Auf Theater-Effect vorzüglich berechnet, giebt es den Schauspielern Gelegenheit, die Kunst der Darstellung in hohem Grade zu entwickeln, und was in dieser Hinsicht auf unserer Bühne geleistet wird, findet gerechte Schätzung und Anerkennung. Mad. Schröder, welche als Bertha dieses Stück dem Wiener Publicum zuerst empfohlen hat, bringt eine Täuschung in die Darstellung, die höchst überraschend ist. Man muß bedenken, daß Bertha ein junges, schwärmerisch liebendes Mädchen seyn soll.

Für diesen Zweck mußte alles berechnet werden, nicht bloß die Kunst der Toilette, auch die Anmuth der äusseren Haltung und Gebehrdung, die sanfte Biegung und Modulation der Stimme, die Zartheit der Empfindung ꝛc. Erst von da an, wo Bertha in Jaromir den Räuber erkennt, kommt tragische Größe in den Charakter: von da an, wo sie das Tuch auf die Schärpe fallen läßt — das Erstaunen der hiesigen Zuschauer bei dieser Scene löste sich in den rauschendsten Beifall auf — reiht sich ein erschütternder Moment an den andern. Die höchste Wirkung aber tritt auch hier in der Schlußscene ein: wie sie aus der Ohnmacht wieder auflebt und in der Zerrüttung ihres Geistes die Besinnung aufsucht, wie sie den Scorpion beschwichtigen will, der ihr endlich das Herz zernagt — jeder einzelne Zug in diesem erschütternden Gemälde war aus der tiefsten Seelenkenntniß entlehnt und doch keine rohe Nachbildung der Natur, keine Verzerrung; Alles veredelt, wie die verschönernde Kunst es fordert.

Als Medea in Gotters Melodrama (den 28. Sept.) versetzte uns Mad. Schröder mit der Kraft der ächten Zauberei in das classische Alterthum. Auch hier, auf dem Gebiete der mimisch-plastischen Darstellung bewährte sie die Größe ihrer Kunstbildung. Vor einigen Jahren ist Madame Händel-Schütz in dieser Rolle hier mit vielem Beifall gesehen worden. Wer jenen Vorstellungen

beigewohnt hat, wird sich mancher Verschiedenheiten erinnern in den Darstellungen beider Künstlerinnen, was wir deshalb bemerken, damit einer jeden ihr Eigenthümliches zuerkannt werde. Namentlich war die Gruppe mit den Kindern dort eine ganz andere, als hier: welcher vor der andern der Vorzug gebühre, möchte schwer zu entscheiden seyn: die der Madame Schröder war höchst malerisch und reizend. Unter die schönsten Momente rechnen wir, außer dieser Gruppe, den Ausdruck der Wehmuth bei dem ersten Gedanken an ihre Kinder: man mußte nahe genug stehen, um den unbeschreiblichen Schmerz der mütterlichen Zärtlichkeit in dem höchst ausdrucksvollen Gesichte lesen zu können, der rührender und edler nicht geschildert werden kann Ferner war die Beschwörung der unterirdischen Gottheiten eine wahrhaft erhabene Scene, besonders die Stellung, als sie bei den Worten: »Phöbus verhülle deine Strahlen ꝛc.« den Peplus mit ausgestrecktem Arme empor hält, ein höchst vollendetes Gebilde. Nennen wir dazu noch die grausenvolle, erschütternde Scene, wo sie nach vollbrachter That herauskommt, den Kindermord in allen Zügen des Gesichts verkündend, mit zerstreutem Haar, den reichen Peplus langhin nachschleppend, und endlich niedersinkt, die Worte leise hervorächzend: »es ist geschehen!« so haben wir in einem vollendeten Gemälde auf ein paar Figuren oder Gruppen hingewiesen, wo jede andere gleicher

Betrachtung, das Ganze gleicher Bewunderung werth ist. — Eine gebildete Künstlerin ist auch in sogenannten Kleinigkeiten zu erkennen: Mad. Schröder sprach Jason nicht zweisylbig, sondern, wie sich gehört, dreisylbig: J-a-son. — Das Orchester war wenig exact: besonders in der Beschwörungsscene, wo Alles auf rasches, feuriges Eingreifen ankommt, zum größten Aerger schleppend und saumselig.

König Yngurd,

Trauerspiel von A. Müllner.

Dargestellt am 30. September.

Der Dichter hebt in einer Anrede an die Leser den Stoff seiner Dichtung nachdrücklich heraus aus dem Reiche der Wirklichkeit und stellt ihn dar als eine eigentliche Schöpfung seiner Phantasie:

»Bemüht euch nicht, im Buche der Geschichte,
Der Quelle meines Liedes nachzuspüren.«
Die Wirklichkeit taugt selten zum Gedichte,
Nach Wahrheit rang ich, euren Sinn zu rühren,
Nach jener Wahrheit, die im Traumgesichte
Die Musen vor des Geistes Auge führen.

Auf ihrer Bahn nur ist ein sicher Schreiten:
Was niemals war, das ist zu allen Zeiten.«

Mit diesen Versen also, die an eine bekannte Stelle Schillers erinnern, soll der rein phantastischen Dichtung der Vorzug beigelegt werden vor der dichterischen Behandlung gegebener Fabeln aus der Sage oder Geschichte. Für letztere hat bekanntlich das classische Alterthum entschieden: alle dramatischen Dichtungen der großen Heroen in dieser Gattung der Poesie, des Aeschylus, Sophokles und Euripides, gründen sich auf vorhandene Sagen. Man nennt den Agathon, einen jüngeren tragischen Dichter, Platons und Aristophanes Zeitgenossen, als den, so zuerst es versucht, erdichtete Namen und von der Mythologie und Geschichte unabhängig erdichtete Fabeln auf die Bühne zu bringen. Aber man lobt ihn nicht; man fand in seinen Dichtungen weniger Kraft und Wahrheit, als gesuchte Verzierungen und Künsteleien: auch wurde sein Name nicht aufgenommen in das Verzeichniß der alexandrinischen Gelehrten, in welchem bekanntlich nur die vollendeten Muster jeder Gattung ihren Platz fanden. Weder durch ihn, noch durch seine Nachfolger hat die griechische Tragödie einen ehrenden Zuwachs erhalten, obschon noch manche andere Dichter den vom Agathon eröffneten Weg betreten zu haben scheinen. Der geistreiche Römer, welcher in seinem Sendschreiben an die Pisonen die Fehlgriffe und Verirrungen seiner Zeit-

genossen in der Dichtkunst mit satyrischer Laune und scharf treffender Beurtheilung schildert, macht auch aufmerksam wenigstens auf die großen Schwierigkeiten, die einer Dichtung sich in den Weg stellen, welche ihren Stoff lediglich aus dem Gebiete der Phantasie entlehnen will. So glauben wir, folgende Stelle deuten zu müssen: (Horat. A. P. v. 129 f.)

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus.

nach Vossens sehr treffender Uebersetzung:

Rathsamer führst du Bekannte der Ilischen Welt auf die Bühne,
Als wenn Nimmergesagtes du selbst umschaffend heraufführst.

— Das romantische Zeitalter der Poesie nennt als den größten und unerreichbaren aller Dichter den göttlichen Shakespeare: aber auch bei ihm wiederholt sich dieselbe Erscheinung, welche wir an den größten Dichtern des Alterthums wahrgenommen: auch er entlehnte den Stoff zu seinen unsterblichen Dramen entweder aus Novellen oder aus historischen Sagen der Vorzeit, der neu historischen Stücke nicht zu gedenken. Und endlich mögen auch die Männer noch genannt werden, auf welchen unsere Nation stolz ist: Göthe und Schiller betrachteten die Sache nicht anders: selbst die Braut von Messina, die bei aller dichterischen Größe der Ausführung, in der Grundidee verfehlteste Tragödie

Schiller's, hat die Hauptbestandtheile seines Stoffs aus der Sage genommen. Die Erfahrung also aller Zeiten spräche gegen die von Müllner vorgebrachte Behauptung, welch eine große und unwiderlegbare Wahrheit auch in anderer Hinsicht derselben zum Grunde liegen mag.

Indessen nähern wir uns vielleicht der Ansicht Müllners, wenn wir behaupten, daß der Stoff seiner Tragödie: Yngurd, wirklich aus der Geschichte entlehnt sey, und zwar sogar aus der neuesten Geschichte. Daß er nur nicht glaube, als solle dies gleichbedeutend seyn mit dem, was, wie wir hören, wirklich ausgesprochen worden ist: Yngurd sey Copie eines gewissen Mannes, dessen Darstellung oder Deutung allerdings eine würdige Aufgabe seyn mag für einen philosophischen Dichter sowohl, als für einen dichtungsfähigen Philosophen. Doch konnte nichts Alberneres dargebracht werden, als jene Behauptung. Der Verf. dieser Anzeige hat an einem andern Orte und für einen andern Zweck die Worte niedergeschrieben: »Der Geschichtschreiber wird gebildet, wie der ächte Weise, durch das thätige Leben und durch große Ereignisse in demselben. Wie man sagt, daß Jedermann Einmal in seinem Leben Dichter werde, nämlich zur Zeit der jugendlichen Liebe: so werden bei den erschütternden Ereignissen der Zeit und des Lebens die edleren Geisteskräfte des Mannes gleichsam befruchtet, und suchen und fassen den Stoff auf,

Großes zu schaffen oder zu wirken. Die Zeiten großer Geschichtschreiber sind zugleich die Zeiten großer welthistorischer oder nationaler Begebenheiten« u. s. w. Was wir hier von Geschichtschreibern sagen, dürfte ohne alle Abänderung angewendet werden auf die Dichter. So viel ist wohl klar, — damit wir zum Ziele kommen, — daß der Ingurd ein Erzeugniß der jüngsten Zeit sey, hervorgegangen und gestaltet aus den Eindrücken, welche die großen Begebenheiten, deren Zeugen wir gewesen, auf das empfängliche Gemüth des Dichters hervorgebracht haben. Diese Ansicht glauben wir auch durch die großherzige Vorrede oder Zueignung an den König von Sachsen — bestätigen zu können.

So sehr aber Ingurd ein Product der Zeitgeschichte ist, so mußte er doch als dramatische Person erst geschaffen werden, geschaffen durch den Geist des Dichters, und er mußte mit einer Individualität gezeichnet werden, daß er mit siegender Täuschung neben andere historische Personen sich hinstellen konnte. Dazu bedurfte es einer Schöpferkraft und Selbstständigkeit des Geistes, wie etwa die Fabel der Vorzeit in der Person des Prometheus versinnlichet hat. In einer dramatischen Dichtung, welche auf den Augenblick ihre Wirkung hervorbringen soll, tritt eine neue Schwierigkeit hinzu. Historische Personen tragen ihren Charakter

mit und an sich; es bedarf für die Zuschauer dann nur einiger großen, scharfbezeichnenden Umrisse, und ihre Seele ist in der rechten Stimmung. Anders bei einer Person der Phantasie: hier sind Schilderungen nöthig, die vom Allgemeinen ins Einzelne gehen, Vorbereitungen, welche auf den Charakter hinweisen, Handlungen, welche der erregten Erwartung entsprechen, Expositionen, Erklärungen, Deutungen, ohne welche alle die dichterische Schöpfung nicht ins Leben gebracht werden kann. Aber gerade diese Umständlichkeiten, deren ein verständiger Dichter sich nicht entschlagen kann, müssen eine Länge und Dehnung herbei führen, welche der dramatischen Wirkung Eintrag thut. Und darin glauben wir den ersten Grund zu finden, weshalb die in anderer Hinsicht meisterhaft zu nennende Tragödie Ingurd auf der Bühne die gewünschte Wirkung nicht hervorbringt.

Eine andere Frage möchte noch die seyn, ob Ingurd wirklich ein sich durchaus gleichbleibender, consequenter Charakter sey? Es sey uns noch einmal vergönnt, auf den römischen Lehrer der Dichtkunst hinzuweisen: (A. P. v. 119.)

Aut famam sequere, aut *sibi convenientia* finge,

sagt er; Voß übersetzt:

Folge dem fabelnden Ruf: sonst dichte dir, was sich verträget.

Deutlicher umschreibt es Wieland:

»— — Uebrigens
soll der Poet weder an die Sage sich
halten, oder, wenn er dichten will, das
Wahre der Natur zum Muster nehmen.

Sibi convenientia möchte genauer noch durch: »Zweckmäßiges in sich Zusammenhängendes« gedeutet werden. Uns scheint es aber, — und der edle Dichter gestatte uns, daß wir offen unsere Meinung vorlegen, — als ob Yngurd wirklich aus seinem Charakter falle. Yngurd ist der Mann, der durch die Stärke seiner Kraft und durch die Festigkeit seines Willens sich emporgehoben hat. »Er ist geborner Herr!« (S. 13) Einer unedlen Handlung kann man ihn nicht zeihen: ehrgeizig zwar, aber groß und tapfer wurde er von dem angestammten König des Reichs aus niederem Geschlecht zum Thron erhoben: dahin geleitete ihn und auf demselben blieb ihm die treu erwiederte Liebe seiner Irma. Für die fortdauernd sich gleichbleibende Größe Yngurds spricht die fortdauernde Achtung seiner edlen Stände. Die Leidenschaft, selbst noch eine Art von Recht, seiner Feindin Brunhilde zwingt ihn zu einem Vertheidigungskriege; es bewährt sich in ihm der Blitz Yngurd, »dessen Schwert wie Wetterleuchten auf die Schädel fährt.« — Der Kampf ist hart, doch Yngurd betet: er ist ja voll Vertrauen auf die Gerechtigkeit seiner Sache! Verrath — wie oft lauert

er im Hintergrunde — ist das erste, was ihn — allenfalls stutzig machen konnte. Aber nein! Ingurd geräth in Feuer und Flamme und glaubt kein anderes Rettungsmittel mehr, als — sich dem Teufel zu verschwören. — Wie? in des größten, edelsten Königs Brust ist jetzt schon alles Selbstvertrauen erloschen? kein anderes Mittel scheint ihm übrig, als dies kleinliche, und die Sache für verloren zu achten? Daß einer in solcher Stimmung fluchen, in Verwünschungen über das Schicksal ausbrechen kann, das mag noch gehen, obschon wir kaum wissen, ob es mit wahrhafter Seelengröße vereinbar ist: daß er aber, wenn der Gang der Dinge ein anderer wird, nun gar — an jene Worte sich hänget, nachdem er durchaus nichts gethan hat, das unedel wäre, und dergleichen zu thun nicht einmal gedacht hat — ist es übereinstimmend mit dem Grundcharakter, und ist es eines großen Mannes Art? Ingurd verliert von der Zeit an allen Muth, alles Vertrauen — er macht sich mit einem Worte unwürdig, der Held einer großen Begebenheit zu seyn. — So wissen wir auch sein Benehmen in Betreff Oscars nicht zu reimen. Wie er dem Marduff Auftrag giebt, den Jüngling zu tödten — grade wie das Weib Elisabeth in Schillers Maria Stuart — den Auftrag zu vollführen und auch nicht zu vollführen und doch für die Ausführung verantwortlich zu seyn: ziemt das einem Fürsten, welcher der Held einer Hand-

lung, einer Tragödie seyn soll, in welcher sichs von den größten und erhabensten Beziehungen des Lebens handelt? —

Die Handlung muß in Bewegung gesetzt werden, und es bedarf dazu besonderer Mittel, die natürlich und zweckmäßig seyn müssen; zweckmäßig, damit sie das Beabsichtigte erreichen, natürlich, daß sie in sich zusammenhängend und begründet sind. Hier sind es Träume, Ahndungen und Visionen. Wir sind weit entfernt, es zu tadeln, daß die dramatische Dichtkunst in die Welt der Geister und der übersinnlichen Dinge übertrete. Wer kann uns denn beweisen, daß jene Ahndungen und Träume nicht wirklich mit höheren Offenbarungen im Zusammenhange stehen? und was geht am Ende dem Dichter das Grübeln und Zweifeln derer an, welche nur an die alltägliche und in die Sinne fallende Erfahrung sich halten wollen, ihn, der selbst nur einheimisch seyn will in dem Reiche der Geister? — Wohl wahr: aber da dem Menschen für sein irdisches Seyn nichts höheres verliehen ist, als die Kraft, vermöge welcher er sich dem göttlichen Urbild am nächsten verwandt bleibt: so ist für ihn auch in der Wirklichkeit eben so sehr, als in der Dichtung, kein höheres Gesetz übrig gelassen, als eben das, welches in der Vernunft begründet ist. — Die Geister also, damit wir's recht prosaisch ausdrücken, müssen selbst vernünftig handeln, die Ahndungen und Träume der Seele müssen über den

Zusammenhang der Dinge vernünftige Hinweisungen und Aufschlüsse geben, sonst können wir — vernünftigen Wesen nichts mit ihnen anfangen. Im Ingurd träumt ein junges Mädchen von ihrem künftigen Geliebten, und läßt sich durch dieses Traumbild abwenden sogar von der durch Naturgefühl gebotenen und geheiligten Neigung gegen die Eltern; der Jüngling Oscar hat im Geiste seine Asla gesehen, und darum muß das Geschick ihn mit ihr zusammenbringen, ohne sein Zuthun. Asla sieht mit prophetischem Geiste Alles voraus, sie verheißt dem Ingurd aus ihrem Traume den Sieg: Ingurd trauet ihr und — dennoch verschwört er sich dem Teufel. Brunhilde endlich, die heftige, leidenschaftliche Frau, ist »seit Oskars Unglück« toll geworden: Oskar nämlich ist gefangen genommen und in Ingurds Hände gerathen, allerdings ein Unglück, doch nicht ein solches, daß eine Mutter, zumal wenn sie den Edelmuth des Feindes kennt — toll werden könnte. Diese Tollheit geht in Visionen über, und ohne daß irgend ein Zusammenhang aufgefunden werden könnte, wie Brunhilde zu der Ahnung des gräßlichen Schicksals ihres Sohnes habe gelangen können, sieht sie Alles, noch bevor es geschehen, leibhaftig vor den Augen ihres Geistes. — Auch nicht mit einem Glauben, der Berge versetzte, vermöchten wir uns bis zu solchen übernatürlichen und übervernünftigen Offenbarungen zu erheben!

So viel über das Stück im Ganzen, da uns der Raum verbietet, noch mehr ins Einzelne zu gehen. Abgesehen von jenen dramatischen Eigenheiten trägt die Dichtung den Stempel ächter Weihe und wahrhafter Dichtergröße. Es sind herrliche, erhabene Ideen in derselben an einander gereihet, wenn wir auch dem Ganzen keine eigentliche Grundidee abgewinnen konnten. Durchgängig herrscht eine höchst edle, schöne Dichtersprache: und wie sehr wir auch die Vortrefflichkeit der früheren Tragödie: Die Schuld, ehren und in dramatischer Hinsicht jene Dichtung weit vorziehen: so ist doch im Yngurd eine größere Bildung und Vollendung im Gebiete des Technischen unverkennbar.

Die Darstellung dieses Stücks auf unserer Bühne ist in jeder Hinsicht gelungen zu nennen. Die Abkürzungen desselben sind, so viel uns bekannt ist, nach der Vorschrift des Verfassers selbst gemacht worden und sind von der Art, daß dem Zusammenhange des Ganzen kein Nachtheil geschieht. Es währt so noch lange genug. (Von halb 7 Uhr bis ¾ Stunden nach 10.) Die Rollen waren sämmtlich in den besten Händen: zum Glück fehlt es unserer Bühne nicht an dazu tauglichen Leuten. Herr Kühne als Yngurd ließ gar nichts zu wünschen übrig: der Gipfel seiner Darstellung war unstreitig im dritten Act — das Gebet — und die Beschwörung der Hölle. Alf war Herr Herzfeld, ausgezeichnet durch Anstand und Würde.

Den Oscar gab Herr Jacobi mit außerordentlicher Mäßigung, Milde und Zartheit; er erwarb sich durch diese Vorzüge ein großes Verdienst um seine Rolle. Unter den Frauen gebührt unserem Gaste, der vortrefflichen Mad. Schröder, welche die Brunhilde vorstellte, der Preis: die Zeichnung des Wahnsinns, worin sie wiederum ganz neue Erscheinungen dieses Seelenzustandes zur Anschauung brachte, ließ eben so sehr ihre Kunst bewundern, als sie allgemein erschütterte. Aber auch Madame Unzer als Irma und Frau Doctorin Reinhold als Asla, erndteten durch ihre Bemühungen verdienten Beifall. Unter den übrigen Personen verdient Marduff (einige meinten, es sey so ein Stück von Rustan!) besondere Bemerkung: die Darstellung dieses höchst originellen Charakters war eine Meisterschöpfung unsers braven Schwarz. Auch die Ritter Erichson (Herr Gloy) und Jarl (Herr Schmidt) waren gut besetzt; und selbst die Fischer Droll und Kraut wurden mit ächtem Humor gegeben, ersterer durch Herrn Schäfer, dieser durch Herrn Schrader. So auch alle übrigen Personen: so daß die Versicherung ausgesprochen werden darf, das Stück könne nicht vollendeter dargestellt werden! selbst in Absicht auf Kleidung und Decorationen, läßt sich das behaupten. Nur Eins: der Oscar heißt nicht Posthumus, sondern Posthumus, oder, wer's noch genauer

schreiben will, Postumus. Wolle man dem Parterre, das bei dergleichen Sylbenverrenkungen Ohrenzwang bekommt, die Bitte gewähren, daß dergleichen — abgestellt werde!

Gustav Adolph's Abschied aus Stockholm,

als Vorspiel in einem Acte, zu dem darauf folgenden historischen Drama:

Gustav Adolph in Deutschland,

von Eduard Gehe.

Dargestellt am 14. November.

In dem zu Leipzig erschienenen Abdruck dieses Stückes ist das Ganze als eine Tragödie in 5 Acten bezeichnet, obschon obige Abtheilung: Gustav Adolph's Abschied und Gustav Adolph in Deutschland unter besondern Titelblättern gleichfalls angegeben ist. Der Verfasser, Herr Gehe, ist uns unbekannt. Eine öffentliche Beurtheilung des Stücks ist uns bis jetzt noch nicht zu Gesichte gekommen.

Gustav Adolph von Schweden erscheint in der Geschichte in so herrlicher Glorie, daß man mit stets erneuerter Lust und Erhebung der Seele in der Betrachtung dieses großen Helden verweilet und von allem, was die Persönlichkeit desselben, so wie dessen ruhmvolle Thaten angeht, unwiderstehlich sich angezogen fühlt. Er, der Held seines Jahrhunderts, ist auch Held der Geschichte und ein würdiger Gegenstand, durch den Reiz der Dichtung verherrlichet, durch die Gabe kraftvoller Darstellung zu größerer Wirkung auf die Gemüther in lebendiger Anschauung vorgeführt zu werden. Der Gedanke also, ihn zum Helden eines Drama zu machen, ist sowohl an sich glücklich und lobenswerth, als besonders in Rücksicht auf die große Zeit, in welcher wir leben und auf den Zusammenhang, in welchem die Erinnerungen unserer Tage zu dem gewählten Gegenstande stehen, passend und zweckmäßig. Der Verfasser dieses Gedichts, Herr Gehe, beweist sich in der Ausführung als ein Mann, dem es an jenem frommen, ernsten Sinne, welcher zu einer würdigen Behandlung dieses Gegenstandes erforderlich ist, nicht zu fehlen scheint, auch nicht an Fähigkeit, die Größe seines Charakters zu begreifen und sich in der Schilderung desselben bewußt zu bleiben: Tugenden, welche ehrende Anerkennung verdienen. In so fern aber ein dramatisches Gedicht seine Forderungen für sich hat, muß unsere Aufmerksamkeit vornehmlich dahin gerichtet seyn, wie weit denselben Genüge geschehen sey.

Jedes Gedicht, vor allen das dramatische, verlangt Einheit und innern Zusammenhang. Die Geschichte Gustav's ist so reich und mannichfaltig an Thaten und Ereignissen, so abwechselnd und veränderlich in Hinsicht des Schauplatzes, wo jene sich zutrugen, daß, wenn ein Bild des ganzen Lebens vorgestellt werden soll, die äußere Einheit als die der Zeit und des Orts nicht möglich bleibt. Wir können uns diesen Mangel gerne gefallen lassen, wenn die Einheit der Handlung erhalten wird, wenn Eine Idee, Ein Grundgedanke durchs Ganze hindurchgeführt wird, wenn das Uebrige, als nothwendige Ausführung sich anreihet. Die Scene des Vorspiels ist in Stockholm. Gustav kündigt hier seinen Entschluß an, dem bedrängten protestantischen Deutschland zu Hülfe zu eilen: er schifft sich ein. Im ersten Act des folgenden Drama sehen wir ihn in Erfurt. Tilly ist bei Leipzig geschlagen, mehrere deutsche Fürsten erklären sich für ihn, er ist voller Vertrauen auf Gott und das Gelingen seiner Sache. Ein Angriff auf sein Leben wird, ohne sein Zuthun, glücklich vereitelt. Im zweiten Act erscheint er in Frankfurt am Mayn: wie er hingekommen ist, erfährt man kaum. Hier tritt der Versucher an seine Seite und macht ihn lüstern nach der Kaiserkrone: doch nur auf Augenblicke, er wird durch seinen guten Engel wieder auf rechte Wege gebracht, fühlt indessen, daß er für den Hochmuth, dem er kurze Zeit in seiner Seele Raum

gegönnt, den Leib als Sühne opfern müsse. Der Wallenstein meldet sich. Im dritten und vierten Acte ist die Scene auf der Lützner Heide: erst ahnet er den Tod und dann sinkt er in der Schlacht durch Meuchlers Hand. Das Alles erfährt man so ziemlich erzählungsweise, von eigentlicher Handlung ist wenig zu sehen, es kann daher auch nicht von Einheit der Handlung viel die Rede seyn. Die Vorfälle selbst, an welche erinnert wird, und die Orte, wo sie geschehen, stehen unter sich in so wenigem Zusammenhange, daß statt Frankfurt z. B. eben so gut hätte Mainz, oder Nürnberg, oder München, oder jede andere Stadt genannt werden können, wo Gustav seinen Einzug gehalten hat. Durch den Mangel an eigentlicher Handlung ist nun in das Ganze eine gewisse Eintönigkeit und Einförmigkeit gekommen, welche der Dichter selbst gefühlt zu haben scheint, der er aber abzuhelfen nicht verstanden hat. Ein Nothbehelf haben wohl die Aufzüge und das äußere Gepränge seyn sollen; doch ist dieser wenig genügend. Unbegreiflich aber bleibt es, daß nicht einmal die Lützner Schlacht benutzt worden ist, um eine lebendige Handlung vorzuführen, wozu hier so reicher Stoff vorhanden gewesen wäre. Um die Theilnahme für den Helden des Stücks rege zu machen und den Fall desselben gehörig vorzubereiten, war der Verfasser Einmal auf dem rechten Wege, daß er den Gustav seine Wünsche auf die Kaiserkrone ausdehnen läßt. Aber

warum lenkt er sogleich wieder davon ab? Ist doch der Gedanke selbst nicht einmal ganz gegen die geschichtliche Wahrheit, und nichts war mehr geeignet, noch einige Abwechselung in die Handlung zu bringen, und sie über den Alltagssinn des gewöhnlichen Lebens hinaus zu heben, als diese Idee von der Nemesis und deren Versöhnung.

Was ferner den Zusammenhang des Ganzen aufhebt, ist, daß Vorbereitungen getroffen werden, die Folgen erwarten lassen, von welchen weiterhin nicht die Rede ist. Wozu der ganze Fürstenrath zu Erfurt? Wozu das kräftige Hervortreten des Landgrafen von Hessen-Cassel? War dieser wackere, tüchtige Fürst überhaupt nicht werth, da er doch einmal eingeführt war, in die übrige Handlung mit verflochten zu werden? Und selbst der heldenmüthige Bernhard von Weimar, so schön und geschichtlich treu er anfangs auftritt, und so große Hoffnungen er erregt, muß sich im Fortgange zur magern Rolle höchstens eines Vertrauten herabwürdigen lassen.

Daß die Königin vom Dichter in Stockholm gelassen wird, kann man sich gefallen lassen, wenn man das Vorspiel als ein für sich bestehendes Ganze betrachten will. Bekanntlich begleitete Eleonore ihren geliebten Gemahl nach Deutschland, und es ist die Frage, ob nicht die historische Wahrheit zum Schluß des ganzen Gedichts weit bequemer hätte benutzt werden können. (Als

Gustav bei Lützen fiel, war die Königin in Weissenfels, wohin die königliche Leiche geschafft wurde.) Statt Eleonoren begleitet in diesem Drama den König die Gräfin Selma Brahe, als Page verkleidet, von ihm für ihren Bruder gehalten. Es ist ganz der Geschichte gemäß, daß diese Gräfin Gustav's erste Liebe besessen, und daß er entschlossen gewesen, den schwedischen Thron mit ihr zu theilen. Die Schilderung dieser Selma ist unserm Dichter unstreitig am besten gelungen, und grade die Scenen, in welchen sie auftrit, gehören zu den schönsten und belohnendsten. Der Charakter ist eben so rein und zart gedacht, als mit Liebe und Innigkeit ausgeführt. Selma ist Gustav's schützender Engel: mit ihrem himmlischen Sinn beschwichtiget sie die Stürme der Seele, welche des Geliebten Herz ergreifen wollen, und erhält ihn auf dem Pfade der Tugend. Daß sie sterben mußte, ist gleichfalls richtig gedacht; aber mit der Art, wie der Tod herbeigeführt wird, und mit der langgedehnten Ausführung der Sterbescene, welche allein fast den ganzen letzten Act einnimmt, kann man unmöglich zufrieden seyn. Man steht wie auf Kohlen während dieser Vorfälle in der Lützner Kirche, und sehnt sich mit Gewalt, von der eigentlichen Schlacht wenigstens etwas mit anzusehen, die während dessen ihr Ende erreicht hat.

Auf der andern Seite steht der Herzog von Lauenburg, Gustav's böser Engel. Die neueren

Untersuchungen machen es allerdings fast mehr als wahrscheinlich, daß dieser leidenschaftliche Herzog von der Beschuldigung des Meuchelmordes nicht freizusprechen sey. Indessen wie er in diesem Stück geschildert wird, ist weder mit der geschichtlichen, als mit der poetischen Wahrheit irgend zusammen zu reimen. Franz erscheint hier als ausgemachter consequenter Bösewicht, und trägt seine Absicht so offen zur Schau, daß es unbegreiflich wird, wie Gustav ihm als einem Freunde vertrauen, wie er sich, fast zur Beleidigung des treuen, hochherzigen Bernhard und der übrigen Generale mit solcher Unbefangenheit und Herzlichkeit an diesen Gleißner hängen kann. Gustav's reines, edles Herz mußte ja zusammenschrumpfen in der Nähe eines solchen Bösewichts.

Mitten zwischen diesen beiden Genien steht der alte, wahnsinnige Graf Brahe. (Ein Graf Brahe war unter Gustav's tapferen Offizieren.) Dieser hier verdankt dem Wahnsinn die unglückliche Prophezeihung:

Um wessen Haupt ich Nebel wallen seh,
Den weht der nächste Herbst ins kühle Grab,
Und Jedem muß ich seinen Tod verkünden.

So verkündet er beiden, dem Könige und der Selma (seiner anfangs unerkannten Tochter) den Tod. Uebrigens spricht er ganz vernünftig und zusammenhängend, so daß ein solcher Wahnsinn manchem zu wünschen seyn möchte. Er folgt dem

Könige — man weiß nicht wie — mit nach Deutschland herüber, er warnt in Erfurt vor Gefahr, er schreibt in Frankfurt der Selma Briefe, daß sie auf der Lützner Haide ihren Vater wieder finden werde; er warnt bei Lützen den Gustav vor dem Herzog, und — bekömmt im vierten Act plötzlich — zwar mit Verlust seiner Prophetengabe — seinen Verstand wieder, dadurch, daß er in der Kirche hinter dem Altar eingeschlafen war. Man erzählt vom verstorbenen Professor B., daß er nachdem er Jahre lang an Schlaflosigkeit gelitten, einen Sonntag Nachmittags in eine der hiesigen Kirchen gekommen, und durch die Predigt eines Candidaten in den süßesten Schlaf gebracht worden sey, eine Wohlthat, welche er so lange nicht geschmeckt hatte und wodurch fortan seinem Leiden ein Ende gemacht war. Unser alte Graf aber kommt durch den Kirchenschlaf zu Verstande, um sein Kind zu erkennen und in derselben Stunde es wieder zu verlieren. Traurige Wohlthat! Uebrigens wird man auch hier mit der Theilnahme unzufrieden, welche man diesem Greise geschenkt hat; man weiß nicht, was er am Ende gewollt hat; und ob er das Schicksal Gustav's prophezeiht oder nicht, es ist völlig gleichgültig für alles Uebrige und hat auf den Zusammenhang der Geschichte nicht den mindesten Einfluß.

Bei der Aufführung dieses Stückes auf unserer Bühne waren manche Abänderungen vorge-

nommen. Die Liederverse und Bibelstellen sind weggelassen worden. So auch das Lied, womit der Alte seine Tochter in den Tod singt. Das ist alles sehr zu billigen. Die übrigen Veränderungen, besonders im Schlußacte, gewähren nur schwache Nachhülfe. Es ist hier in der Grundanlage versehen, wo einzelne Verbesserungen nicht ausreichen.

Bei allen diesen Mängeln gewährt das Stück eine angenehme Unterhaltung. Der Gegenstand, womit es sich beschäftigt, ist zu schön, zu reich an großen Gedanken, welche in der Sache selbst enthalten sind, daß man gerne dabei verweilet. Die Sprache ist rein, natürlich und ungekünstelt, auch der Versbau, mit einzelnen Ausnahmen, leicht und richtig. In folgender Stelle, wo der Herzog von Lauenburg in Gustav's Seele den übermüthigen Ehrgeiz zu entflammen sucht, (S. 106 f.) würden wir unbedenklich die alberne Frage und Antwort wegstreichen:

— — »Es drang
Auf Siegesfittigen ein Held der Helden
Von dem Skamander bis zum Indusstrom —
Wie heißt er doch?
(Gustav) Ha Alexander!
(Herzog) Recht!« ꝛc.

Wenn der Schwätzer den Cyrus kennt und den Krösus, von welchem vorher die Rede war, und sogar den Skamander, und nachher noch viele andere Erinnerungen aus der Geschichte vorbringt,

der sollte sich nicht auf den Namen Alexander besinnen können, der jedem Schulknaben geläufig ist? —

Die Darstellung des Stücks hatte noch manches Unvollendete und Störende. Leider ist zu viel leerer Spektakel darin, und wenn dieser, wie im vierten Acte der Fall war, nicht ganz rasch und prächtig vor sich geht, so befindet sich ein gewisser Theil unsers Publikums sehr unglücklich dabei. Im Vorspiel macht das Glockengeläut mit dem Orgelspiel einen guten Eindruck: aber das Anziehen der Todtenglocke muß durchaus anders eingerichtet werden. Am meisten verunglückte das Feuer im vierten Acte und das Einstürzen der Kirche: das wird ein andermal wohl besser gelingen.

Die Hauptrollen waren gut besetzt. Herr Kühne hatte den Charakter des Gustav gewiß sehr richtig aufgefaßt und gab einzelne Stellen meisterhaft, am schönsten unstreitig die schöne Scene im dritten Act, wo er dem verkleideten Selmar seine letzten Grüße an Selma aufträgt. Andere Stellen verloren etwas durch Anstoßen und Versprechen, das einige mal statt fand, das sich aber bei folgenden Wiederholungen von selbst verlieren wird. Die Rolle der Selma ist für Demoiselle Wreden wie eigends gedichtet. Mit größerer Zartheit und Lieblichkeit kann sie nicht dargestellt werden. Schon im Vorspiel, in der Unterredung mit der Königin, erregt sie für sich die innigste Theilnahme durch diese ächt weibliche Demuth und

liebevolle Erhebung der Seele bei dem Gedanken, ihrem königlichen Freunde als Begleiter nach Deutschland zu folgen. Wenn sie in den folgenden Scenen betet, ruhet wahre, reine Andacht in ihren Mienen, und in der Scene des dritten Actes ist sie voll des innigsten Gefühles, das in jeder Sylbe ihrer Rede sich ausspricht. — Den Herzog Franz Albert stellte Herr Schmidt ganz so consequent vor, als die Zeichnung des Dichters vorschreibt. Aber gerade hier würde einige Milderung wohlthätig gewesen seyn. Herr Schmidt war selbst im äußern Anzuge und in der Mahlerei des Gesichtes etwas zu grell: das war der leibhafte Mephistopheles. Wie wäre es möglich, daß ein Gustav Adolph in dessen Nähe auch nur einen Augenblick verweilen könnte! Hebe Dich weg von mir, würde er gesagt haben, und das hätte der Dichter freilich fühlen sollen. Herr Schwarz gab die Rolle des Greises mit erschütternder Wahrheit, in der That bringt das Geisterartige dieser Erscheinung, die einzeln gegriffenen Lautentöne, das Seltsame und Heimliche der ganzen Person, so dargestellt, tiefen Eindruck hervor. — Unter den übrigen Rollen verdienen etwa noch Auszeichnung, im Vorspiele die Königin Eleonore, von Madame Unzer mit Würde, Anstand und Innigkeit dargestellt: im folgenden Drama Bernhard von Weimar, der für Herrn Jacobi eine treffliche Rolle hätte geben müssen, wenn der Dichter ihn zu behandeln verstanden

hätte, und der Landgraf von Hessen, gleichfalls nur in ein paar Strichen gezeichnet, die Herr Herzfeld kräftig hervorhebt. — Der Vorstellung des Ganzen wünschen wir für die Wiederholung mehr Ründung, Raschheit und Präcision.

Die Freyer,

Lustspiel.

Dargestellt am 9. December.

Das kleine Lustspiel ist etwas leichte Arbeit. Wer ein wenig geübt ist, Personen-Verzeichnisse zu lesen, kann sich hier aus dem Comödienzettel die ganze Fabel ziemlich zusammen setzen, und die Neugierde ist es nicht, welche gespannt wird. Da ist ein Dorfschulze (Herr Costenoble), der eine hübsche Tochter hat (Demoiselle Wreden) und darum herum ein verschuldeter Land-Baron (Herr Clausius), ein junger Kaufmann Walther (Herr Dölle) nebst Papa (Herr Weiß) und — ein Knecht Peter (Herr Mädel) erstere die Freyer, letzterer — wie man sich im voraus sagt, der beglückte Liebhaber. Die Handlung wird, damit sie doch einiges Interesse gewinne, ein wenig verwickelt

dadurch, daß der junge Kaufmann den Plan des Mädchens, nach welchem sie sich davon losmachen will, das versprochene Jawort dem einen oder dem andern zu geben, hinter einen Busch versteckt erlauscht hat und Hannchens Bosheit durch eine kurze Beängstigung zu bestrafen sucht. Dem traurigen Baron hat er seine Bewerbung abgekauft, und das Mädchen wäre in ihrer eigenen Schlinge gefangen worden. Großmüthig indessen, wie Walther ist, wirft er — dem Peter die Braut in die Hände ꝛc. Der Vater freut sich der moralischen Kraft seines Sohnes, und dem Schulzen ist der Knecht als Schwiegersohn — eben auch recht. Die Versification hat einige Leichtigkeit, doch scheint der Reim nicht wenig genirt zu haben. Die Gedanken sind etwas alltäglich und matt. Gespielt wurde das Stück so gut als möglich: Nur Herr Mädel, der als Peter das ganz unverdiente Glück hat, die Braut heimzuführen, sollte seinem Peter doch mehr Schmuckes und Verständiges leihen: sonst wird man auch dem Hannchen verdrießlich, die so hübsch und nett — einen gar schlechten Geschmack haben kann. Der artige, gute, großmüthige Walther hätte ihr doch weit lieber seyn sollen!

Iphigenia in Tauris,

Oper von Gluck.

Dargestellt am 11. December.

Der Zuspruch des Publikums war nur mittelmäßig. Wir müssen die Aufführung dieser Oper im Ganzen für gelungen erklären. Das Orchester spielte mit Aufmerksamkeit und Präcision; die Chöre gingen so gut als die vorhandenen Mittel irgend verstatten: freilich müßten sie für eine solche Musik, zur genügenden Wirkung, um das Ganze wenigstens verdoppelt werden. Die Iphigenia wurde von Madame Becker mit großer Wahrheit vorgestellt. Ihr Gesang war durchaus in der großen Einfachheit gehalten, welche Charakter dieser Composition ist: dadurch beweist die Künstlerin ihr richtiges, treffendes Urtheil, und, was allein auf diesem beruht, edlen Geschmack. Herr Gerstäcker ist, so viel wir wissen, in dieser Gattung des ernsten, feierlichen, einfachen Gesanges zuerst gebildet worden und ist so einheimisch in demselben, daß nichts Edleres gehört werden kann, als sein Vortrag der Gluck'schen Melodieen, hier in der Rolle des Pylades. In der Rolle des Orestes verwendet Herr Dölle zu große Aufmerksamkeit auf das Spiel und giebt sich der Empfindung seines Gegenstandes zu sehr hin, daß der Gesangvortrag nothwendig

leiden muß. Herr Schäfer tritt als Thoas mit Kraft und Feuer auf und singt seine Parthie mit wirklicher Energie. Für die Darstellung im Aeusseren diesmal nur ein paar Bemerkungen. Das Costum, in welchem die Furien erscheinen, ist, zumal für eine Oper, ganz unstreitig zu wild, gräßlich und abentheuerlich. Schon in den gebildeteren Zeiten Griechenlands duldete der reine Kunstsinn der Griechen nicht mehr, daß die Furien in dem furchtbaren Aeussern, wie sie der grandiose Aeschylus eingeführt hatte, auf die Bühne gebracht wurden: sie erschienen in durchaus veredelter Gestalt, als schöne Mädchen, bloß mit den nöthigen Attributen, Fackel und Schlange, woran sie zu unterscheiden sind. Ein sehr unterrichteter und feinsinniger Kunst- und Alterthums-Kenner, Hofrath Heinrich Meyer in Weimar, hat nach einem alten Vasengemälde eine colorirte Zeichnung einer solchen schönen Furie entworfen, die vielleicht, mit geringen Modificationen, auf unserer Bühne sehr passend möchte angewandt werden können. Diese Zeichnung steht in Böttiger's Furien-Maske, Weimar 1801. Tab. II. — Sämmtlichen Darstellern dieser Oper müssen wir hier eine, schon früher bei anderer Gelegenheit geäusserte Bemerkung wiederholen, welche eine besondere Gebehrde betrifft. Wir sind in der Fabel der Iphigenia im Alterthume. In diesem war alles Verschränken und Zusammenfalten der Hände und Finger, in der

Art, wie wir Christen zu beten pflegen, verrufen, und galt, als ein Zauberknoten, von der schlimmsten Vorbedeutung; dies muß also, wo die Scene im griechischen und römischen Alterthum ist, durchaus verhütet werden, so gut, wie das kreuzweise Uebereinanderlegen der Arme, das zu derselben Gattung gehört. Die Sitte, mit gefalteten Händen zu beten, reicht vielleicht nicht weit über das neunte Jahrhundert hinaus, und ist in seinem ursprünglichen Sinn ein äusseres Zeichen der Demuth und orientalischer Unterwerfung. — Endlich, bei großem Schrecken, bei heftigem Abscheu, bei ergreifendem Schmerz, bei Betrübniß, Schaam und ähnlichen starken Gemüthsbewegungen verhüllt man, nach der richtigen Sitte des Alterthums, das abgewendete Gesicht, aber ohne weitere heftige Bewegung des Körpers; sich dabei ganz um sich selbst herum drehen, — ist fehlerhaft.

Der Styl der Gluck'schen Oper ist wahrhaft groß, rührend, einfach und kräftig. Die Franzosen, denen man zarte Empfänglichkeit für das Schöne und Große nicht absprechen kann, begeisterte unser deutsche Landsmann mit dieser Composition zum lebhaftesten Enthusiasmus. Unter den Deutschen, die immer gepackt und gerüttelt seyn wollen, wird diese rührend-erhabene Gattung der Musik nur wahrhaft geistig-gebildete Gemüther anziehen und erfreuen, solche zugleich, die für sanftere Gefühle und reine Frömmigkeit den Sinn sich

erhalten haben. Diejenigen indessen, welche an solchen Compositionen nun einmal keinen Geschmack finden können, mögen sich mit einem großen Beispiel trösten. Friedrich II. hatte von der Wirkung der Gluck'schen Opern in Paris so ungeheure Dinge gehört, daß er Befehl gab, etwas davon aufzuführen. Man veranstaltete denn, — freilich albern genug, — ihm die Ouvertüre und die Chöre aus Ifigenie en Tauride hören zu lassen, (die ohne den größten Nachtheil aus dem Ganzen nicht gerissen werden können, da selbst die herrliche Ouvertüre nur im Zusammenhange mit dem Stücke selbst Genuß gewähren kann.) Als die Ouvertüre zu Ende war, fragte der König nach dem Namen des Componisten. Man nannte ihm Gluck. Der König verstand Klug und erwiederte demnach: Der Kerl müsse heissen: Nicht klug! —

Fiesko,

Tragödie von Schiller.

Dargestellt am 22. December.

Wie strenge auch die Kritik über diese Tragödie, welche aus der frühesten Zeit des unsterblichen Dichters herstammt, abgeurtheilt hat; Kraft und

Muth dichterischer Begeisterung, ein reges Leben und Treiben, wenn auch einer phantastischen Welt, herrscht durch das ganze Stück in üppiger Fülle. Der Dichter selbst, in stolzem Bewußtseyn seines Werthes, hat über den ächten Gehalt desselben vielleicht am richtigsten und treffensten geurtheilt, wenn er in seinem Vorbericht sagt: »Mein Verhältniß mit der bürgerlichen Welt machte mich mit dem Herzen bekannter, als mit dem Kabinet und vielleicht ist eben diese Schwäche zu einer poetischen Tugend geworden.« An besonnener Anlage und consequenter Ausführung mag es freilich dem Stücke fehlen; aber um so glänzender springen, wo die schroffen Ecken und Spitzen des Baues der jugendlich-kräftige Genius berührt, die ächten Funken des Geistes hervor, und treffen auch die Seele des Lesers und Hörers wie mit elektrischem Schlage. Darum ist das Urtheil A. W. Schlegels, daß Fiesko unter den Schiller'schen Trauerspielen in der Wirkung das schwächste sey, nichts weniger als gegründet, und wo irgend die Darstellung nicht ganz verfehlt wird, durch die Erfahrung selbst auf das bündigste widerlegt. Auf unserer Bühne ist das Stück in den letzten zwei Jahren nicht gesehen worden; die Wiederholung desselben nach so langer Zeit muß daher erfreulich seyn, und der Zuspruch des Publikums war zahlreich genug, um daraus schließen zu können, daß man den Werth des Dichters hier noch zu schätzen wisse.

Was die Darstellung betrifft, so kann sie nicht durchaus für gelungen erklärt werden, vielleicht, weil manche Rollen ganz neu besetzt waren, vielleicht auch, weil es dem Ganzen an Zusammenhang fehlte, an raschen Eingriffen, an Einheit des Tons und der Bewegung, die wir in anderen Darstellungen dieser Bühne oft mit so großem Vergnügen wahrzunehmen Gelegenheit haben. Ausserdem muß der Verfasser dieser Anzeige eine Klage wiederholen, die er schon vor zwei Jahren mit Nachdruck hat laut werden lassen, daß nemlich so viele der schönsten gemüth- und poesievollsten Stellen gestrichen sind, so, daß in manchen Theilen kaum noch ein mageres Gerippe des Ganzen, eben um den Faden der Handlung nothdürftig fortzusetzen, zurückgeblieben ist. Wer das Stück kennt, und Sinn und Gefühl hat für die Schönheit der ganzen Dichtung, vermißt die herrlichsten, lebenreichsten Stellen, mit schmerzlicher Erinnerung. Was dadurch an Zeit gewonnen wird, ist am Ende unbedeutend, und läßt sich zum Theil einbringen, wenn manche Scenen rascher und in aufmerksamerem Einschreiten vorgestellt würden.

Was die Darstellung im Einzelnen betrifft, so gebührt vor allen andern Herrn Schwarz der Preis; der ehrwürdige, feste, strenge, achtzigjährige Andreas Doria kann mit ansprechenderer Würde und Haltung, und edlerer Gemüthlichkeit nicht gegeben werden. Nächst ihm leistete Herr Kühne

als der finstere, düstere Verrina, was von der colossalen Kraft und gründlichen Einheit dieses Künstlers nur erwartet werden konnte; seine Darstellung war durchaus gelungen, fest, genau und richtig.

Herr Jacobi hat die schwere Rolle des Fiesko zum erstenmale gespielt, und insofern verdient dessen Leistung die ehrenwertheste Erwähnung. Sein Aeusseres war so fein und geschmackvoll, und die ganze Haltung so zierlich und nett, als eben für den dreiundzwanzigjährigen genuesischen Alcibiades, denn so wurde Fiesko genannt, passend ist. Nur in einzelnen Stellen, besonders im ersten Acte, schien es an Leichtigkeit, Ungezwungenheit und — libertinage zu fehlen, welche vorzüglich nöthig ist, theils nach der Anlage des Charakters im Allgemeinen, theils, damit die Aeußerungen der Kraft und des Ernstes, und der politischen Größe sichtbarer gehoben werden können. Die Erzählung der Thierfabel im zweiten Acte, die sonst Herr Herzfeld meisterhaft vortrug — gelang brav, und zeigte ein sehr fleißiges Studium; darauf gründen wir die Hoffnung, oder vielmehr die sichere Erwartung, daß es Herrn Jacobi gelingen werde, in diesen Vortrag noch mehr Feinheit und Abstufung zu legen, wodurch eine noch stärkere Wirkung hervorgebracht werden dürfte. Der achtungswürdige Künstler muß überhaupt noch mehr Herr dieser Rolle werden, die für dessen Anlagen so sehr geeig-

net zu seyn scheint, und dann wird auch in das Ganze derselben mehr Einheit, so wie in den Vortrag einzelner Stellen mehr Wahrheit und treffende Betonung kommen.

Den lockeren, ärgerlichen Gesellen Gianettino hatte Herr Dölle sehr richtig aufgefaßt und gab ihn mit treffender Zeichnung; aber in einzelnen Stellen, und besonders mit Lomelino, hätten wir gewünscht, daß er rascher und feuriger — denn so spricht sich hier die ungezogene Derbheit aus — weniger gemessen, weniger stark accentuirend gewesen wäre. Ueberraschend war die Darstellung des Mohren durch Herrn Schmidt, wegen des Ungewöhnlichen in der Art und Weise, aber — nach des Verfassers Ansicht — höchst treffend und wahrhaft nationalcharakteristisch. Der Fehlstoß übrigens gegen Fiesko mißlang hier in so fern, als er wirklich traf, es ist ungewiß, ob durch Schuld des Fiesko oder des Mohren. Die ganze Scene war nicht ganz glücklich gestellt: es ist vorgeschrieben, daß Fiesko den Mohren im Spiegel beobachtet und durch eine schnelle Bewegung ihn entwaffnet.

Leonore, Fiesko's Gemahlin, wurde von Demoiselle Wreden mit großer Zartheit und sanftem Gefühle dargestellt. Leider ist ihre Rolle von allem poetischen Schmuck entblößt worden. Julia Imperiali, Madame Ellmenreich. Die achtungswürdige Künstlerin behandelt ihre Rolle mit ausserordentlicher Feinheit und einem Anstande, der von

der sichersten Haltung zeugte. Leider mißlang die so wirkungsvolle Scene der Beschämung im vierten Acte, wobei indessen schwerlich alle Schuld dieser Darstellerin allein zugerechnet werden konnte; denn es ging von allen Seiten tumultuarisch zu. Warum wird für diesen Moment nicht die so äusserst treffende Zeichnung Rambergs in der Leipziger Minerva 1817 Nr. V. zum Muster genommen? wenn wir auch in der Gebehrdung der Julia die dort geballte Faust nicht eben zur Nachahmung empfehlen möchten. Uebrigens schien es dem Verfasser, als ob Madame Ellmenreich diesen Abend schon mit mehr Festigkeit und — Melodie wohl noch nicht, aber doch ohne Dissonanz in der Declamation gesprochen hätte. Bei größeren Rollen wird sich darüber mit größerer Bestimmtheit urtheilen lassen.

Der Verfasser dieser Anzeige hat sich immer im fünften Acte über die deutschen Hiebe gefreut, welche den welschen Hunden Respect einflößen sollen. Schade, daß diese Hiebe in der Darstellung diesmal so schlecht ausgetheilt wurden! Schade, daß im ganzen fünften Acte, besonders im Anfange, Störungen und Uebereilungen vorfielen, welche die Wirkung des ganzen Stückes nothwendig schwächen und benachtheiligen mußten! — Dennoch gelang der Hinabsturz des Fiesko vortrefflich, oder vielmehr die entsetzenvolle Miene und die der ganzen Scene angemessene Stellung, womit Herr Kühne diesen Sturz begleitete.

Moses,

Schauspiel in 5 Acten, von A. Klingemann.

Dargestellt am 6. Januar 1818.

Das Stück gehört unter die besseren dramatischen Dichtungen des Verfassers und gereicht demselben in jeder Hinsicht zum Ruhme, zu größerem, als die flüchtigen und einseitigen Reisebemerkungen, welche er kürzlich in der Zeitung für die elegante Welt namentlich auch über Hamburg, das er bei seinem Besuche in diesem Sommer eben von der oberflächlichsten Aussenseite kennen gelernt zu haben scheint, bekannt gemacht hat. Die Berichtigung dieser wird nächstens in diesen Blättern erfolgen. — Was den Moses betrifft: so hat sich der Dichter mit der Erzählung des Pentateuchs nicht begnügt, sondern zur weiteren Ausführung seines Stoffs von der Legende, welche der jüdische Geschichtschreiber Josephus besonders von der Jugendzeit des großen Gesetzgebers mittheilt, sehr glücklich Gebrauch gemacht. Die Erzählung des Josephus findet sich in der Archäol. B. II. K. 9. 10. Nach derselben hatte ein ägyptischer Hierophant (einer der Priester, welche in die Geheimnisse eingeweiht sind) dem Könige verkündet, es werde um diese Zeit unter den Israeliten ein Knabe geboren werden, der die Macht Aegyptens niederdrücken, die

Israeliten aber zu großem Ansehen erheben würde. Daher der bekannte Mordbefehl, alle neugeborene Knaben zu tödten. Moses wird gerettet durch Aussetzung: die königliche Prinzessin, welche ihm das Leben rettet, wird Thermudis genannt, oder Thermuthis. Er wird nun in allen Kenntnissen und geheimen Wissenschaften der Priester erzogen und unterrichtet. So weit hat Klingemann die Erzählung des Josephus benutzt: den übrigen Theil derselben verläßt er. Nämlich bei dem Ausbruche eines Krieges, in welchem die Aegypter bis vor Memphis drangen, ertheilte der ägyptische König, durch ein Orakel bewogen, dem Moses den Oberbefehl, und dieser war so glücklich, daß er die Feinde nicht nur aus Aegypten verjagte, sondern auch bis in ihre Hauptstadt Saba zurücktrieb. Die Stadt war fest und Moses hätte lange davor liegen müssen. Aber der schöne General gefiel der ägyptischen Königstochter Tharbis, welche ihre Liebe durch einen Sclaven ihm gestand. Der Verrath der Stadt war Bedingung für sein Herz und seine Hand: die Stadt ward erobert und Moses vermählte sich mit Tharbis. Erst nach seiner Rückkehr ward er beneidet und gefürchtet und da man ihm nach dem Leben stellte, floh er nach Midian. Von dem Morde, den Moses an einem Aegypter begangen, schweigt Josephus mit Vorbedacht. Wenn einmal ein Dichter den Einfall bekommt, diesen Gegenstand als Oper zu

bearbeiten — haben wir doch den Joseph so — dann möchte die letztere Legende zur Benutzung zu empfehlen seyn: Klingemann hat sehr wohl gethan, von ihr wegzusehen und sich — mit erlaubten Modificationen — mehr an die Erzählung des Pentateuchs zu halten. Die Frage, ob ohne Verletzung höherer Beziehungen der Gegenstand zu scenischer Darstellung gebraucht werden dürfe, beantworten wir nach wohl überlegten Gründen, deren Anführung nicht hieher gehört, mit Ja! Uebrigens ist Moses aus zwiefachem Gesichtspunkte zu betrachten, obschon die Sache in sich Eins, so wie in Einer Person vereiniget ist: nämlich als Heeresführer und Befreier aus Aegypten, und zweitens als Gesetzgeber. In letzterer Hinsicht gehört er unter die größten Männer der Geschichte, und erscheint als wahrhaft gottbegeisterter Seher. Aber von dieser Seite ist der Gegenstand mehr geeignet für ernst-historische und philosophische Betrachtung, als für die Dichtkunst, welche sich freier bewegen kann in Benutzung der mythischen Erzählungen, welche auf die frühere Befreiung des israelitischen Volkes aus ägyptischer Knechtschaft Bezug haben. Dramatisch aber wird der Stoff erst durch die glückliche Verbindung mit der Geschichte des Pharao, in welchem die alte Schicksals-Idee eben so rein, als vollendet sich ausspricht; Sesostris (neuere Geschichtforscher halten diesen König wirklich für gleichzeitig mit Moses)

findet in seinem Uebermuthe und durch denselben seinen Untergang; — die ewige Strafe, welche die Gottheit denen gesetzt hat, die sich ihres Glückes und ihrer Kräfte überheben. Die Ausführung dieser Idee ist in der Fabel, wie in der Schilderung, bis ins Einzelne treu und fest gehalten und gelungen. Auch der reinen, schönen Menschlichkeit wird der gebührende Tribut gebracht durch die zärtliche Vaterliebe, welche den schreckenvollen Beherrscher mit fast leidenschaftlicher Stärke gefesselt hält. — Das ganze Drama ist hier immer mit besonderer Vorliebe gesehen worden, und erhält sich dauernd in der Gunst des Publikums.

In Absicht auf die Darstellung sind wir so glücklich, in Herrn Schwarz einen Künstler zu besitzen, der die Rolle des Moses auf die würdigste und edelste Weise durchführt. Wenn irgend zu einer glücklichen Schilderung eines Charakters geschickte und besonnene Vertheilung von Licht und Schatten nöthig ist, so ist es der Fall bei diesem: es wechseln stille, ernste Ruhe, Seelenbeschauung, Mäßigung, Kraft, Demuth, Geduld, glühender Zorn und Feuereifer, hohe Begeisterung. — Herr Schwarz bezeichnete alle diese Gemüthszustände in Ton, Haltung, Gang und Gebehrde, immer an der rechten Stelle; und die Wirkung war unfehlbar. Wenn es ihm gefallen wollte, die Verse weniger scharf und abgeschnitten zu scandiren, so würde auch seine Declamation von Solchen, die

sich noch nicht an ihn gewöhnt haben, nicht den Vorwurf der Manier erhalten können. Die andere Hauptrolle, Sesostris, gehört ebenfalls unter Herrn Kühne's Meister-Darstellungen. Die vortrefflich gehaltene Steigerung der beiden immer entgegengesetzten Empfindungen, des unbändigen Hochmuthes und der gewaltigen Demüthigung, bis endlich zur gänzlichen Zerknirschung durch das Hinsterben des zarten Sohnes und dem letzten Aufflackern der äußersten Tyrannenwuth kurz vor ihrem Erlöschen, — diese giebt dem Gemälde eine ganz vollendete Einheit und die höchste Wahrheit. Wenn man geglaubt hat, im vierten Act bei dem Hinsterben des Pherun den König im äußersten Grade der Seelenbewegung gesehen zu haben, so wird man erschüttert, wenn er im fünften Acte vom Wagen herabgeschleudert — auf die Bühne wirklich wie geworfen wird; der Moment ist so, wie ihn Herr K. darstellt, wahrhaft groß und erhaben. Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger untergeordnet. Mit Vergnügen bemerken wir, daß Dem. Johanne Steiger als Pherun doch einige Aufmerksamkeit auf ihre Rede zeigte. — Die Chöre (von Stegmann componirt) gelangen nicht zum besten; besonders im letzten Acte, wo es an aller Harmonie und reinen Intonation gebrach.

Otto von Wittelsbach,

vaterländisches Trauerspiel in fünf Acten, von Babo.

Dargestellt am 11. Januar.

Dieses zuerst im Jahre 1732 in München erschienene, eben daselbst, nach zweimaliger Vorstellung, nebst allen übrigen vaterländischen Schauspielen verbotene, aber gleich im nächsten Jahre auf die angesehensten Bühnen Deutschlands gebrachte und überall mit dem tüchtigen und geistreichen Götz von Berlichingen unter die vorzüglichsten Krafterzeugnisse des deutschen Geistes aus dem vorigen Jahrhunderte. Bei jeder erneueten Vorstellung, jetzt noch, erfreut man sich der Frische und Lebendigkeit und unverderbten Gesundheit, die in Gedanken und Empfindungen dieses Stücks, ganz besonders des Hauptheldeu, mit einfacher, treffender Wahrheit ausgedrückt ist. Es gehört dieses Drama unter die wenigen, wo die Lehren einer ewig geltenden Weisheit, ein kräftiges, ermunterndes und lebhaft ergreifendes Beispiel sogleich in That und Handlung eingekleidet und in das Ganze so verwoben sind, daß man nichts weniger gewahr wird, als die Absicht, wirklich zu erbauen, und dennoch das Gemüth mit zauberischer Gewalt sich ergriffen fühlt. Hier ist wirkliche Deutschheit, in unbiegsamer Kraft, Kraft sage

ich, und Rechtsinn ausgedrückt — und diese erhalte uns der Himmel vor der Pest neu-deutscher Ziererei, Raufsucht und Renommisterei! »Es ist nicht gut — sagt Otto — daß ihr auf eine undeutsche Handlung Deutschlands Wohlfahrt gründet! Es ist — schändlich!« Und erhebet Euch doch so weit, mit Otto sagen zu können: »Ich rede frei und laut, denn ich denke nichts, was ein Mann nicht reden darf!« — Nur wer in solcher Kraft der Seele lebt, in so klarem, festen Bewußtseyn eigener Rechtlichkeit und Uebereugungstreue, nur der darf, aber der darf auch — Kaisermörder werden, wie Otto es ward, obschon geächtet von Fürsten und Reich, doch geachtet und geehrt von der richtenden Nachwelt und — gerechtfertiget dort oben! — Wir haben dieses Stück nie anders, als mit ernsten und frommen Gedanken mit ansehen können. —

Otto von Wittelsbach ist für denkende und gemüthvolle Künstler von jeher eine Lieblingsrolle gewesen. Fleck zuerst, und nachher Schröder haben sich darin besonders dem hiesigen Publicum jener Zeit unvergeßlich gemacht. Noch haben wir hier in derselben Rolle neuerdings Herrn Eßlair zu sehen Gelegenheit gehabt, dem Kraft und theatralische Kenntniß nicht abzusprechen sind. Gleichfalls dürfte Hr. Herzfeld hier als Meister jedem andern unbedenklich an die Seite gestellt werden können. Wir rechnen ab, was persönliche

Eigenthümlichkeit vielleicht dem einen und andern — nicht Gefallendes hervorbringt: aber, wo möchte gleiche Nachsicht unerläßlich seyn? **Hanc veniam damus petimusque vicissim!** In Allem, was zum richtigen Ausdruck der Empfindung, zur würdigen Darstellung des persönlichen Charakters gehört, in richtiger und fein schattirter Betonung in der Declamation — ließ Hr. Herzfeld durchaus nichts zu wünschen übrig. Besonders möchten wir die Zuschauer auf den ganz meisterhaft gelungenen Ausdruck der Gesichtszüge in den bedeutendsten Scenen, besonders im dritten Acte bei der Lesung des Briefes aufmerksam machen. Engel hat in seiner Mimik vorzüglich diese Scene einer genauen Zergliederung werth befunden, und dieselbe durch vier gedachte Zeichnungen von Meil erläutern lassen. (Mimik, 2. Th. S. 224 ff.) Beide, Hr. Herzfeld sowohl, als Herr Schmidt, welcher den Friedrich von Reuß nicht minder meisterhaft darstellt, zeigen, daß sie, wo nicht jene Zeichnungen und Bemerkungen — das kann der Verfasser dieser Anzeige nicht wissen — doch die Natur und die Seelenstimmung mit größter Aufmerksamkeit beobachtet, und dieselbe mit treffender Wahrheit wieder darzustellen sich angeeignet haben. — Von den übrigen Rollen zu reden, gestattet der Raum nicht.

Die glücklichen Bettler,

Maskenspiel in fünf Acten, frei nach dem Italiänischen des Gozzi bearbeitet.

Dargestellt am 15. Januar.

Gozzi's dramatisirte Feenmährchen entstanden in Italien als eine neue Gattung im Gegensatz gegen den damaligen herrschenden Geschmack, welcher, wie einseitig er auch war, von der Bühne Besitz genommen hatte. Goldoni nämlich und Chiari hatten das alltägliche, häusliche Leben in Familiengemälden und Lustspielen zum Gegenstand der dramatischen Dichtkunst gemacht und damit allgemeinen Beifall erworben. Dies veranlaßte Gozzi, die alten Maskenspiele, die sonst allein in der Gunst der Italiäner gestanden hatten, in einer neuen, sinnreicheren Bearbeitung wieder hervorzuheben, und es gelang ihm so glücklich, daß Goldoni — bei seinen Landsleuten bald ganz in Vergessenheit gerieth. Gozzi, den man in Hinsicht auf die Kühnheit seiner Dichtung den Shakespeare der Italiäner nannte, begann seinen Wettstreit gegen die beliebten Dichter mit einem Mährchen: Die Liebe zu den drei Pomeranzen, das nichts weiter war, als eine komische, derbe

Parodie auf die damaligen Modewerke der Herren Chiari und Goldoni. Sie wurde 1761 in der Carnevalszeit von der Truppe Sacchi zu Venedig zum erstenmale aufgeführt; die erbosten Partheien der angegriffenen Dichter thaten ihr Aeußerstes, um diese neue Erscheinung zu stürzen: aber das Stück hielt sich, und wurde noch in demselben Carneval sechsmal und in den nächsten Jahren öfter wiederholt. Dem ersten Versuche folgten andere. Zunächst der Rabe, in welchem Stück Gozzi zuerst zu Versen überging. »Bei einigen starken und leidenschaftlichen Situationen,« sagt er, »habe ich die Scenen in Verse gebracht, weil ich wohl wußte, daß die Harmonie in einem wohlversificirten Dialog die redneriſchen Farben verstärkt und das Interesse von ernsthaften Rollen veredelt.« Auf dieses folgte das Mährchen von Turandot und andere.

Die glücklichen Bettler, welche in einer neuen Bearbeitung nun auf unsere Bühne gebracht worden, sind das achte von Gozzi's theatralischen Mährchen. Er wollte, nach seinen eigenen Ausdrücken, »das Publikum noch mehr zu überzeugen suchen, daß ein nicht unglücklich ausgeführtes, wiewohl auf einen falschen Grund gebautes Schauspiel ein auch gebildetes Auditorium belustigen und unterhalten könne.« Das Stück wurde 1764 den 28. Juli von der Truppe Sacchi zuerst in Parma aufgeführt und gefiel. Noch in dem-

selben Jahre kam es auf die Bühne zu Venedig und wurde mit immer steigendem Beifall wiederholt.

Eine deutsche Uebersetzung der theatralischen Werke Gozzi's erschien im Jahre 1777 in Bern, in Prosa, etwas schleppend und nüchtern. Schiller versuchte zuerst, eins dieser Mährchen in seinen Jamben bearbeitet auf unsere Bühne zu bringen. Turandot gefiel an den meisten Orten, wir glauben, durch das Wunderbare, in welches das ganze Mährchen gehüllt ist, und wegen der sinnreichen Beschäftigung und Unterhaltung, welche die Räthsel dem Publikum gewähren. Auch hatte der Name des deutschen Dichters ein zu großes und geachtetes Ansehen, als daß dieses nicht selbst auch auf die Stimmung, mit welcher Turandot gesehen wurde, einigen Einfluß hätte haben sollen. Hängen wir doch Alle stets, mehr oder minder, von Autoritäten ab.

Was Gozzi's Stücken auf dem Boden, auf welchem sie zuerst entstanden sind, einen eigenthümlichen, einheimischen Reiz und den Beifall der Italiäner in vorzüglichem Grade gewinnen mußte, das ist gerade eine Sache, die wir im Deutschen jetzt zum Theil entbehren müssen, zum Theil nur in schwacher, ungenügender Nachhülfe erhalten können. Ganz entbehren müssen wir die komischen Maskenscenen, die im Original nicht ausgeführt, sondern nur in allgemeinen Angaben und Umrissen angedeutet sind, und nach diesem so entworfenen In-

halt von den italiänischen Schauspielern aus dem Stegreife ergänzt und mit nationaler Laune und Genialität durchgespielt werden. Diese Kunst des Improvisirens ist in Italien und Sicilien uralt und findet sich noch heut zu Tage bei einzelnen Individuen in höchster Vollkommenheit. So wurden in diesen Stücken die Maskenrollen des Arlecchino oder Truffaldino und der Smeraldino, des Pantalone, Pullicinella u. dergl. fast immer improvisirt, mit einem Reichthum von Laune, Witz und Lustigkeit, der uns ganz fremd ist. Besonders war Gozzi so glücklich, in Sacchi einen von jenen vortrefflichen Truffaldinen gefunden zu haben, die, wie er selbst sagt, jeden Dichter zurücklassen würden, der es unternehmen wollte, statt der bloßen Andeutung die ganze Scene auszuführen. In Deutschland ist diese Kunst des Improvisirens fast ganz verloren gegangen; gewiß zu großem Nachtheil der Bühne, der man ihren Harlekin so gerne erhalten wünschen möchte. Ehemals fand die Sitte noch bei uns statt: besonders erwarb sich Kurz in Wien, unter dem Namen Bernardon, in improvisirten Possen großen Beifall. Noch später soll Großmann einen Versuch mit improvisirten Stücken gemacht haben, mit welchem Erfolge, ist dem Verfasser dieser Anzeige nicht bekannt.

Zu dieser uns entzogenen Kunst des Improvisirens kommt ferner, daß diese Masken, welche

Gozzi gar nicht neugeschaffen, sondern die er ganz aus den seit Jahrhunderten in Italien einheimischen und national gewordenen Possen (aus der Comedia dell' Acce) aufnahm und mit seinen dramatischen Mährchen nur in Verbindung brachte, auf der italiänischen Bühne ganz fest bestimmte und genau abgeschlossene Charaktere sind und eben so viele bestimmte Rollenfächer bilden, welche bei jeder Bühne ihren ausschließenden Inhaber besaßen: der Arlecchino (oder Truffaldino), der verschmitzte Possenreißer vorzugsweise, die Krone des welschen Theaters, sein Probierstein die Rede aus dem Stegreif; der Pantalone, ein alter venetianischer Kaufmann, treuherzig und einfältig, verliebt und hintergangen ꝛc., Tartaglia, der Stotterer, muß gewöhnlich den Boten machen; Brighella, ein Betrüger oder Kuppler von Ferrara, Smeraldina, Harlekins Geliebte ꝛc. Da derselbe Schauspieler dieselbe Rolle immer spielte, so mußte er mit dem Geiste derselben vertrauter werden und volle Gewandtheit und Sicherheit in derselben erlangen können, so wie das Publikum sich gerne an den immerwährenden Schauspieler gewöhnte und ihn mit großer Nachsicht behandelte. Aufmerksamkeit und Nachsicht ermuntert und belebt, der Geist wird kühner, vertrauenvoller, die Laune wird scherzhafter und bunter, als wenn erst der Dichter mit Ruhe, Kälte und Besonnenheit die Rolle schreibt und durch den Mund eines Andern seine Scherze will vortragen lassen.

Alles das sind Dinge, die wir entbehren und die Ursache sind, weshalb Gozzi unserer Bühne nicht ganz gegeben werden kann. Man kann noch weiter gehen und behaupten, daß bei unsern Auditorien nur sehr wenige an dem Muthwillen, der phantastischen Laune, dem grotteskeu Witze dieser Maskenrollen ein geistiges Vergnügen finden würden. Was nicht von früher Zeit her dem Volke sich angebildet hat, das läßt sich nie mit Gelingen in voller, treuer Wahrheit demselben bieten. Das hat Schiller, der diesen Masken wohlwollte, und der, wenn irgend einer im Stande gewesen wäre, sie in ihrer ganzen Lebendigkeit zurückzuführen, wohl gefühlt: seine Versuche in der Turandot sind daher erstaunlich leise und vorsichtig, wie spürende, umtastende Fühlhörner, und halten sich ganz innerhalb der Grenze, welche, gewiß nicht bloß Convenienz und Herkommen, sondern der uns tief inwohnende Sinn für Schicklichkeit und äußere Sitte dem Scherze im Allgemeinen gesetzt hat. Aber nun entsteht die Frage, ob, wenn wir diese Maskenrollen aus Gozzi's Stücken ganz herausnehmen oder doch so mildern und verflachen, daß sie ihre angeborne, nationale und locale Physiognomie verlieren, ob dann nicht die ganze Dichtung, die dadurch eines Theiles ihrer Wesenheit beraubt wird, nothwendig verlieren müsse, und von ihrem Reiz entblößt werde? Und diese Frage wagen wir unbedingt zu bejahen. Gerade diese Masken bilden,

wie die den erhabensten Scenen der Tragödie von Shakespeare und Calderone beigemischten komischen Auftritte, das, was A. W. Schlegel so treffend benannt und so scharfsinnig bezeichnet hat, die Ironie der Charakteristik, das Erzeugniß des tiefsten Scharfsinnes und der kältesten Geistesbeobachtung. Diese Ironie, welche durch einseitige Uebertreibung der komischen Rollen hervorgebracht wird, hält den überwallenden Enthusiasmus in den Schranken der Mäßigkeit und giebt bei Gozzi besonders der Empfindung und dem Ernste der Aufmerksamkeit erst die gehörige Richtung auf das Phantastische und Feenartige der ganzen Dichtung.

Die deutsche Bearbeitung der glücklichen Bettler ist von unserem geachteten Herrn Bärmann, dem Verfasser des vaterländischen Schauspiels: Alexander von Soltwedel. Sie scheint unser Urtheil zu bestätigen, daß Gozzi unserer Bühne nicht ganz gegeben werden könne. Nicht bloß daß in mehreren Schilderungen das Cynisch-derbe und Handfeste, wovon die Italiäner Freunde zu seyn scheinen, hat gemildert und verfeinert oder mit andern Entschädigungsmitteln ersetzt werden müssen: auch die eigentlichen Maskenrollen sind zum Theil ganz weggelassen, oder aus ihrem Charakter herausgehoben worden, wodurch denn das Stück ein Maskenspiel so eigentlich nicht mehr genannt werden kann. Jetzt scheint die Aufschrift: »dramatisirtes Mährchen« mehr zu passen.

Die ganz weggebliebenen Rollen sind die ersten Maskenrollen: Truffaldino und Smeraldina. Letztere ist Muzaffer's Tochter und Truffaldinens Geliebte. Truffaldino erscheint unter den Bettlern vor Usbeck mit und erzählt, wie jene, seine Leiden und Freuden. Sinnreich genug ist die Art, wie seine Geliebte ihm das Stelldichein giebt. »In einem von Smeraldinens Zimmern sey ein heimliches Gemach das in einen Graben hinunter führe. Von Cupido getrieben springe er in diesen Graben und so werfen sie sich einander, Smeraldina von oben und Truffaldino von unten, die wärmsten Seufzer, die zärtlichsten Ausdrücke zu« ꝛc. Nachher erscheint Truffaldino auch unter dem Bettlerhaufen, dem der Iman die Goldstücke austheilt; das Geld fällt und verursacht Streit, alle gehen mit einer Schlägerei ab. Am Schluß kommen auch diese beiden Liebenden zusammen. — Was im Original der Pantalone ist, daraus hat der deutsche Bearbeiter den Yassu gemacht, einen ernsten, fast tragischen Charakter, wozu allerdings im Original die Elemente da zu seyn scheinen, aber schon die Maske und ihr allbekannter Charakter bringt da die Ironie und den Anstrich des Komischen in die Rolle. Im Deutschen macht sich die Aenderung indessen nicht übel, aber die Natur des Gozzischen Drama wird dadurch eine andere, als sie ihrer Bestimmung und Anlage nach sein sollte — Der deutsche Panta-

lon ist im Italiänischen der Brighella. Bei dieser Aenderung verlieren wir nichts, weil sie für uns, die wir an die Charakteristik der Masken nicht gewöhnt sind, keine Störung herbeiführt. Dies wäre auch wohl die einzige Maskenrolle, die in der Bearbeitung geblieben ist. (Usbeck ist keine Maskenrolle: Usbeck verlarvt sich bloß, um ungekannt zu seyn.) Viel Maskenartiges hat noch der Kaufmann Kadur behalten, und der ist im Original auch wirkliche Maskenrolle, die dem Tartaglia zugetheilt ist.

Herr Bärmann hat sämmtliche Rollen, bis auf eine, in Verse, und zwar gereimte Verse gebracht, allerdings ein großer Zwang, den er sich da auferlegt. Höchst glücklich ist dabei der Gedanke, für jede Rolle, nach ihrem Charakter, ein eigenes Versmaaß zu beobachten, um dadurch Mannichfaltigkeit und Abwechselung in den Ton und in die Bewegung zu bringen. Es ist dies gewiß besser, als wenn Schiller die Turandot in lauter fünffüßigen Jamben durchgeführt hat. Die Verse sind mit großem Fleiße gearbeitet und besonders im ersten Acte brav gelungen, wie denn überhaupt dieser Act vom deutschen Dichter mehr gepflegt und besorgt, als die folgenden. Die schöne Erzählung des Saed in Trochäen ist vortrefflich gerathen. Die delicate Stellung mit dem Ullah ist von Herrn B. gleichfalls gut behandelt: im Original giebt's Derbheiten, die für unsere Bühne nicht passen möchten. — Die einzige Rolle, in

welcher der deutsche Bearbeiter geflissentlich Prosa gegeben hat, ist die des Muzaffer. Wir können dies nach wiederholter Prüfung nicht billigen: der Verfasser scheint durch ein Mißverständniß dahin gekommen zu seyn. Muzaffer ist ein gemeiner Mensch, eben sowohl von Herkunft, als von Grundsätzen: aber eben so gemein in dieser Hinsicht ist doch auch der Kadur (Tartaglia) und Pantalon der Färber (Brighella). Der Grund, den Gozzi selbst dafür angiebt, daß er manche Stellen versificirt habe, ist der psychologisch treffende, weil die Harmonie die rednerischen Farben hebt, die Empfindungen veredelt ꝛc. Wenn wir nun auch damit das Versmaaß für die niedrig- und groteske-komischen Parthieen gar nicht ausgeschlossen wissen wollen — es paßt sich z. B. für obige Rollen sehr gut — warum soll die Rolle des Muzaffer allein ausgeschlossen bleiben, zumal da sie mehr ernsten, als komischen Inhaltes ist? Wenn für jene ein passendes Sylbenmaaß sich fand, hätte für diese allein kein entsprechendes da seyn sollen? So dünkt uns wenigstens die Sache.

Die Darstellung verdient das größte Lob, wie nicht anders zu erwarten, da die Besetzung der Rollen höchst gewählt und treffend ist. Herr Kühne, Usbeck, Herr Weiß, Muzaffer, Herr Schäfer der Iman, die drei Bettler, Saed, Herr Jacobi, Jassu, Herr Schwarz und Pantalone, Herr Schmidt. Maske (gemalte, nicht wirkliche) und Costume des Letztern war besonders richtig und der Bart der

ächte Pantalons-Bart. Die Frauenrollen waren gleichfalls in den besten Händen, Zemrude, Demoiselle Wreden, gar schön und reizend, Asmolane, Yassu's Tochter, Frau Doctorin Reinhold. Besondere Auszeichnung verdient noch Herr Gloy als Kadur (Tartaglia). Er hielt die Rolle in ächter Maskenlaune, wie es seyn muß. — Damit das Ganze gefalle, muß man eben ein dramatisirtes Mährchen erwarten und Sinn mitbringen für phantastischen Witz und geistiges Spiel. —

Die gelehrten Weiber,

Lustspiel in drei Acten, nach Molière bearbeitet von Nicolay, und für die hiesige Bühne eingerichtet.

Dargestellt am 21. und 23. Januar.

Es giebt Thorheiten, die so sehr allen Zeiten gemein sind, oder doch nur in geringen Abänderungen und Modificationen sich stets wieder erzeugen, daß ihre Schilderung, wenn sie einmal scharf und genau bezeichnend aufgestellt ist, auch wenn sich die übrigen Lebensverhältnisse um Vieles geändert haben, immer auf's Neue Anwendung leidet.

Dahin möchten die Narrheiten, welche Molière in seinen Femmes illustres zum Gegenstand seiner Laune und seines treffenden Spottes gemacht hat, allerdings zu rechnen seyn, und das Stück ist jetzt noch, ohne daß eine bedeutende Veränderung mit demselben vorgenommen zu werden braucht, völlig verständlich und unterhaltend. Ob indessen nicht durch eine genauere Umarbeitung und Modernisirung, durch eine wirkliche Verpflanzung auf deutschen Grund und Boden und Benutzung neuerer Zeitverhältnisse und unserer jüngsten Mode-Thorheiten, der Spott noch greifender, beissender hätte gemacht werden können, ist sehr die Frage, und immer eines Versuches werth, wenn Jemand dazu Beruf in sich fühlt. — In der gegenwärtigen Bearbeitung besteht die Hauptveränderung in dem Zusammenziehen des Stücks, so daß aus 5 Acten drei geworden sind. Dadurch ist freilich mehr Raschheit und Leben in die Handlung gekommen, aber Manches auch verloren gegangen, das ungern entbehrt wird: besonders ist der Charakter des Chrisale nur Skizze geworden, die ohne Herrn Schmidts meisterhafte Ausführung trocken und mangelhaft bleiben würde. Die Scene zwischen Trissotin (hier Trappe genannt) und Badius, dem gelehrten Pedanten, war bei der ersten Darstellung weggeblieben, bei der Wiederholung des Stücks wurde sie mitgegeben, wie sie das in der That verdient. Wenn auch die Schilderung des

Vadius nichts weniger als tief und gründlich ist, so ist doch die Art, wie sich die beiden entzweien, so leicht und unwillkührlich herbeigeführt, höchst komisch und belustigend. Die Magd, Martine, welche im Original schon etwas roh und ungezogen auftritt, aber doch mehr nur durch kecke Munterkeit sich auszeichnet, ist im Deutschen fast zu deutsch geworden, nicht bloß roh, sondern derb, vorlaut, naseweis und grob, die auch Chrysal hätte zur Thür hinauswerfen müssen. — Die Auflösung der Handlung, wozu im Original ein Notar erforderlich geworden, ist in der deutschen Einrichtung abgeändert; viel geht dabei nicht verloren, denn Molière's Stärke besteht eben nicht in geschickter Anlage und Durchführung verwickelter Handlung. — Die Uebersetzung des Herrn Nicolay, welche im verwichenen Jahre im Druck erschienen ist, scheint sich mit ziemlicher Genauigkeit an das Original zu halten: die Verse sind, so weit wir nach dem Hören sie beurtheilen können, leicht und fließend.

Die Darstellung war, wie man sie hier, in solchen Stücken besonders, nicht anders gewohnt ist, vortrefflich. Herr Schmidt giebt ein Bild eines schwachen, armseligen Ehemannes, der unter dem Pantoffel seiner theuren Gattin seufzt, das höchst originell gezeichnet, aber voller Wahrheit und Leben ist. Die drei gelehrten Damen hatten gleichfalls die glücklichsten Repräsentantinnen, Mad. Marschall (Philominte), Madame Unzer (Adorande)

und Mad. Ellmenreich (Belise): letztere besonders zeichnete sich durch scherzhafte Laune und durch die Feinheit, mit welcher sie die Närrin hielt, sehr vortheilhaft aus. Henriette, wieder eine von den höchst angenehmen Rollen der Frau Dr. Reinhold. Trappe (Trissotin) wurde von Herrn Weiß mit Geschicklichkeit und Glück behandelt. Die übrigen nicht sehr bedeutenden Rollen waren in den Händen der Herren Schwarz, Dölle und Gloy; (letzterer Vadius, recht gut;) die Magd Dem. Wreden.

Van Dyck's Landleben,

Drama von Fr. Kind.

Dargestellt am 10. Februar 1818.

Man muß im Geiste sich nach jener reizenden Kunststadt versetzen, in welcher und in deren herrlichen Umgebungen einer mit der üppigsten Natur wetteifernden Kunstwelt dieses angenehme Gedicht entstanden ist, wenn man dasselbe ganz verstehen und genießen will. Wer kennt nicht des verewigten Herder sinnvolle Aeusserung:

»Blühe, deutsches Florenz, mit deinen Schätzen der Kunstwelt,«

Stille gesichert sey Dresden Olympia uns!
Phidias-Winkelmann erwacht an deinen Gebilden,
Und an deinem Altar sproßte Raphael-Mengs.

An den Strahlen der reichen Kunstschätze, mit welchen diese glückliche Stadt gesegnet ist, entzündete sich auch die Seele unseres geistreichen Dichters, dessen uns hier vorgestelltes dramatisirte Gemälde ganz hervorgegangen ist aus wiederholter Beschauung der ausgesuchtesten, vorzüglichsten Werke der Mahlerei aus den besten Schulen, deren Musterbilder auf der herrlichen Gallerie zu Dresden aufgestellt sind. Was der Verfasser aus diesem herrlichen Studium, dem er mit Liebe anzuhängen scheint, sich abgezogen und angeeignet hat, das bildet die eigentliche Grundlage dieses Gedichts, auf welcher das Ganze in bald mehr, bald minder gelungener Ausführung aufgebauet worden ist. Wir glauben, auf diesem Wege zur richtigen Einsicht in den wesentlichen Werth des Stückes selbst zu gelangen.

Daß der Dichter bei Entwerfung seines Gedichts nicht aus wirklicher Genialität, aus der eigenen freigestaltenden Schöpferkraft des Geistes schöpfte, erhellet daraus, daß weder der Hauptheld des Stückes, noch, die ihm an Bedeutung zunächst gestellt sind, durch Kühnheit der Gedanken oder Großheit der Handlung sich irgend auszeichnet;

der Dichter hat nur nach treulicher Abconterfeyung eines zierlich gehaltenen Originals gestrebt und jeden etwas keckeren Pinselstrich fast ängstlich vermieden. Aus diesem Grunde zunächst, und aus anderen noch dazu, kann das Stück nicht stark ergreifen, oder, nach dem Ausdruck der Parterreleute, nicht packen, und das dramatische Interesse wird demnach nur ein gemäßigtes bleiben.

Dagegen ist eine äusserst wohlthuende Gemüthlichkeit über das ganze Stück verbreitet, die wir durchaus als Eigenthum des Dichters anzuerkennen uns bewogen fühlen, und gerade diese Seite halten wir für die empfehlungswertheste, anziehendste. Es sind uns hier lauter gute Charaktere vorgeführt, sie sind so weit idealisirt, als durch äussere Schilderung und Mahlerei möglich werden kann; dadurch sind sie zugleich aus dem Kreise des Alltäglichen hinausgehoben, doch nur so weit, daß wir uns ihnen gerne noch verwandt fühlen. Der Ton des Ganzen ist milde und sanft, die Begeisterung nimmt lyrischen Aufschwung, doch fast nie bis zur Erhabenheit. Bei der steten Hinschauung auf vorhandene Gemälde, ist die Schilderung rein gehalten und ächt mimisch geworden, im rechten Sinne des Wortes, in wie ferne nämlich getreue Darstellung der Wirklichkeit damit bezeichnet wird. Da überdies noch der Gegenstand und die Scene selbst lediglich aus ländlicher Umgebung genommen ist, so trägt das Ganze durchaus

einen wahrhaft idyllischen Charakter, und wir glauben kaum, daß dem Gedichte eine passendere Aufschrift gegeben werden könnte, als die einer dramatischen Idylle.

Mit dieser Ansicht befinden wir uns wohler, und halten den Genuß für größer, als wenn wir mit den strengen Ansprüchen, die an ein kunstgerechtes Drama gemacht zu werden pfleget, auch den Van Dyck beurtheilen wollen. Zu einem Drama, im strengen Sinne des Wortes, fehlt dem Gedichte nicht nur, was wir schon berührten, Lebendigkeit und Stärke der Charakterschilderung, sondern auch Größe, Sinn und Bedeutung der Handlung, Einheit und Zusammenhang, theatralische Wirkung u. dgl. Der Verfasser scheint mit dem Wesen der Bühne nicht sehr vertraut zu seyn. Die Scenen greifen nicht streng in einander, sondern sind mehr rhapsodisch an einander gereiht. In der Handlung wird Manches im Voraus angedeutet und vorbereitet, was zur folgenden Wirkung nicht erforderlich war. Die ganze Dichtung des Paolo so lieblich sie übrigens erscheint, und die wir einem schönen Goldfaden vergleichen möchten, der durch das ganze Gewebe als reizende Zierrath hindurchgewirkt ist, bleibt doch, streng genommen, nur müssige Zugabe und steht mit der Katastrophe der Handlung durchaus in keiner nothwendigen Verbindung. Ausserdem wird man zum Anfange irre an diesem Charakter, da es sich anläßt, als wolle Paolo den

Maler für sich zu gewinnen suchen, und eben, weil der Versuch mißglückt und auch sonst nichts von Bedeutung nach sich führt, kann der strenge Beurtheiler nicht anders als diese Anzettelung des Gewebes mißbilligen. Mit Lenchen kann man zufrieden seyn; minder wohl mit Van Dyck selbst, wenn er einmal der Held einer dramatischen Dichtung seyn soll. Dazu fehlt es ihm ohne Widerrede an Kraft und Consequenz. Aber mit allen diesen Mängeln können wir uns aussöhnen, wenn wir jenen Geschmack der Beurtheilung verlassen und uns mehr der Ansicht des Dichters fügen, der uns eben eine herzvolle Schilderung aus dem Kunstleben des vortrefflichen niederländischen Malers vorführen wollte, aus jener glücklichen Zeit, in welcher seine Seele von dieser jugendlichen Liebschaft so lebendig ergriffen war. Das Thema des ganzen Stücks wird so am besten mit den Worten ausgedrückt, die Van Dyck selbst zu dem Paolo sagt:

— — »Mein Herz schlägt jugendlich,
Und Schönheit ist des Künstlers einz'ge Sonne.«

Höheren Sinn und ernstere Bedeutung hat freilich der Dichter selbst auch in seine Dichtung legen wollen und hat sie zum Theil in Worten deutlich ausgesprochen: aber damit, fürchten wir, ist es ihm wohl nicht gelungen. Wir lesen so, nach Anleitung des Dichters, hier einen doppelten Sinn, einen künstlerisch-wissenschaftlichen und einen höheren geistigen. Jener wird deutlich genug an-

gegeben: der Vorzug der italiänischen Schule vor der niederländischen:

»Denn zu den Sternen schwebt der Genius
Des Welschen; sein sind alle Kränze,
Die, wohl errungen, er am Arme schwingt,
Indeß sein Aug' selbst nach der Krone schaut.
Ihr wißt die Gottheit menschlich schön zu bilden,
Der Welsche hebt die Menschheit zu den Göttern!«

Aber seltsam ist es, daß der Dichter, so klar er auch diesen Sinn in Worten vortragen läßt, durch die ganze idyllische Schilderung, die ihm so trefflich und gemüthlich gelungen ist, fast unwillkührlich verräth, daß er gleichwohl nach seiner innern Herzensneigung mehr dem fröhlichen Leben der niederländischen Schule hold sey und im Vortrage seiner Grundsätze nur fremden Ansichten und fremden Eingebungen gefolgt sey. — Ein höherer Sinn noch wird in Paolas Ausspruch angedeutet:

»Der Gottbegabte ist sein eigen nicht,
Der Zukunft und dem Ew'gen ist er heilig!«

Aber auch in dieser Wendung scheint uns der Dichter mehr dem Zwang der Regel, die die Nothwendigkeit einer Kathastrophe der Handlung schuf, als dem innern Gefühle gehorcht zu haben, sonst würde er nicht so hartnäckig beharren bei der Liebe Van Dycks, die endlich wie der Gordische Knoten mit einem gänzlich unmotivirten Gewaltstreich zerhauen wird. Keiner, wer in das Innere liebender Herzen geschauet hat, wird sich dabei beruhigen

können, und das Nachspiel — übrigens der Theil der ganzen Dichtung, welcher am meisten Poesie besitzt — versöhnt das zerrissene Gefühl nur wenig.

Da der Dichter zu oft der Ueberlegung des Verstandes ausschließlich gehuldiget hat, so möchten daraus einzelne Längen und Dehnungen zu erklären seyn, die den Vortrag und die Darstellung mitunter schleppend machen. Dahin gehört am meisten der herzlich gut gemeinte und sehr verständige, aber nicht sehr poetische väterliche Rath, welcher im vierten Aufzuge dem Ritter Nanni in den Mund gelegt wird, um Lenchen von Van Dyck's Liebe zurück zu bringen; nur am Ende dieser Ermahnungsrede hebt sich der Ton zur Empfindung und Poesie. Uebrigens ist die Sprache im Ganzen, wie von einem so fleißigen und sorgfältigen Dichter nicht anders erwartet werden konnte, rein und edel; die Schilderungen sind lieblich und anmuthig; die Verse sind leicht und fließend. Seine Ansicht, daß die niederländische Schule zur italiänischen sich verhalten möchte, wie etwa Prosa zur Poesie, hat der Dichter hier sogar durch die Form angedeutet: Nanni, Paola, Rubens und auch Van Dyck sprechen in Versen, selbst in hie und da wechselndem Versmaaß; alle übrigen dagegen, auch das liebliche Lenchen, reden in Prosa; nur wenn Lenchen mit Van Dyck zusammen kommt, muß sie sich die Mühe geben — auch in Versen mit zu reden. Wir halten dies für einen Mißgriff. Wenn

die gemessene Sprache, der harmonische Vers dazu gebraucht wird, den Ton der Rede zu veredeln, die Empfindung zu heben und im freigeordneten Spiel der Silberklänge lauter und vernehmlicher die Sprache des inneren Gefühles zu verkünden: so mag es seyn, daß die aus dem Volke, welche hier in ihrer einfachen, derben Wirklichkeit geschildert werden sollen, auch die Alltagssprache des Lebens beibehalten; in Lenchen aber spricht Poesie aus jeder Empfindung, aus jedem Pulsschlag ihres Herzens, wie naiv auch und ungeschmückt sie dieselbe äußert. Billig also hätte ihre Rede vom Anfange bis zu Ende metrisch gestellt seyn müssen.

Die Darstellung auf unserer Bühne gelingt so ausgezeichnet gut, daß, wenn auch das Stück nicht an sich selbst so viele innere Schönheiten und Vorzüge hätte, schon dadurch ein sehr edler Genuß bereitet wird. Die Scenerei und die Decorationen sind mit Geschmack und Einsicht geordnet, wenn wir die Decoration von Rubens Arbeitszimmer ausnehmen, in welchem besonders das Bild Van Dyck's ein sehr unglückliches Ansehn hat. Da man hier keine Dresdener Gallerie zu Rathe ziehen konnte, so ist das, was auch so geschehen ist, wirklich überraschend. Die erste Scene im ersten Aufzuge des Landlebens ist so trefflich gruppirt und bis ins Einzelne so lebendig ausgeführt, daß sie an die schönsten Stücke von Teniers, Ostade, Wouwermann u. a. erinnern. Der Gasthof

und die Umgebungen sind möglichst nach der Zeichnung gehalten, welche Opiz dem Buche beigefügt hat. So auch die Küche im dritten Acte, nach Franz Snyders Küchenstück, so weit es aus dem Nachstich erkannt werden kann: der brennende Heerd, wobei dem Dichter die meisterhaften Bilder von Schalken vorschwebten, würde vielleicht noch bessern Effekt machen, wenn die Theaterbeleuchtung minder stark wäre, auch scheint die Schauspielerin, welche die Anne vorstellt, jene Bilder nicht zu kennen, denn sie macht sich eher überall anders zu schaffen, als gerade am Heerde, an welchem sie, während sie mit Lenchen spricht, sitzen oder stehen sollte, »indem sie das Feuer anfacht und anbläst, wovon sich nach und nach Heerd und Küche röthen« — nach der Vorschrift des Dichters. Herrn Schmidt, der seinen Humprecht durchgängig so meisterhaft zeichnet, auch im Aeußern, wünschten wir im dritten Auftritt des zweiten Actes, als er mit der Pfeife zum Heerdfeuer tritt, sie anzuzünden, anschauliche Kenntniß eines solchen Bildes, wie z. B. von Gabriel Metsu eines in Dresden ist: der Mann sitzt da mit der Gipspfeife im Munde vor dem Kamin, und hält in der rechten Hand die Feuerzange, womit er die glühende Kohle aufgenommen hat, um seine Pfeife anzubrennen; hinter ihm steht eine Frau und spricht ꝛc. Dieses oder ähnliche Bilder schwebten gewiß auch hier dem Dichter vor Augen. Die liebliche Scene im

Garten im dritten Acte, die durch das nicht genug zu preisende Spiel unserer Wrede so reizend versinnlicht und belebt wird, ist auch in der äußern Gruppirung höchst anmuthig und gefällig. Dem. Wrede, als Lenchen durch den Aepfelbaum lauschend und Van Dyck mit Obst werfend, erinnert an die Nymphe Galatea, von welcher der Virgilianische Hirt singt, Ecl. 3. 64:

»Aepfel wirft Galatea nach mir, das schelmische Mägdlein;
Flieht dann in Weidengesträuch und wünscht zuvor sich gesehen.«

Die Unterstube bei Humprecht im vierten Aufzuge ist nicht minder gut eingerichtet. Die Gruppe zwischen Nanni, Paola und Lenchen, wo der Ritter sie zur Entsagung ermahnt, würde noch gewinnen können, wenn sich Lenchen näher an Paola anschmiegen wollte, wie auch von Paola die Einleitung selbst gegeben wird:

»Komm, gutes Lenchen, komm an meine Seite,
Und fühl' es selbst an meines Herzens Schlag,
Wie nahe mir dein Schicksal.«

Während der Besichtigung der Van Dyck'schen Bilder in der Kirche wird die Orgel gespielt. Diese Begleitung bringt einen höchst wohlthätigen Eindruck hervor, zumal wie sie hier durchaus so passend und schön gehalten wird. — Am Schluß des Stückes schwingt sich Van Dyck auf das weiße Roß, seines großen Meisters Ehrengeschenk,

und reitet davon. Auch soll er bald nachher noch einmal sich sehen lassen in weiter Ferne, mit wallendem Mantel. So wollte es der Dichter. Auch hier wurde bei der ersten Vorstellung das Roß wirklich auf die Bühne gebracht, und Van Dyck ritt nicht nur hinweg, sondern zeigte sich auch noch oben, in recht gut gehaltener Perspective, als in der Ferne. Leider kann die Mehrzahl unseres Publikums sich an so etwas nicht gewöhnen; man macht Bemerkungen über den Schimmel, über die Pupperei, durch welche dahinten nachgeholfen wird, man vergleicht die Scene aus Rochus Pumpernickel und — alle Illusion wird schmählich zerstört. In so fern verdient die Verwaltung des Theaters großen Dank, daß sie schon bei der zweiten Vorstellung diese Reiterscene ganz weggelassen hat. In der Zeichnung macht sich das recht hübsch: in der Ausführung auf der Bühne nicht.

Die Darstellung im Einzelnen verdient großes Lob und trägt durchweg, auch bis in die kleinen Nebenpartieen, das anziehende Gepräge der Gemüthlichkeit an sich, zum Beweis, daß sämmtliche Künstler von besonderer Liebe für das Stück ergriffen sind. Im Vorspiel treten als Hauptpersonen nur Rubens auf und seine Frau. Herr Kühne ist sichtbar von der Idee ausgegangen, daß in Rubens nicht bloß der gewöhnliche Maler und Künstler dargestellt werden müsse, sondern zugleich auch der edle, vornehme Mann, wie der Helena Forman ihn der Ruf pries:

»Den Fürst der Maler, dem im Rath der Fürsten,
Fast ihnen gleich, so Sitz als Wort gehöre.«

So wie wir diese Ansicht ganz für die richtige halten, so ist doch nicht zu läugnen, daß die Schilderung des Dichters uns den Maler hier nur im häuslichen Leben, vor der Staffelei, mit seiner Kunst beschäftigt und mit seinem lieben Schüler darstelle; und in sofern möchte man immer noch wünschen, daß Herr Kühne, dem ein edler Anstand ohnehin eigen ist, lieber von der äußeren Grandezza noch etwas mildern und sich noch mehr in den Ton der Herzlichkeit herab stimmen wolle; besonders in der Scene, wo er beim Lesen des Briefes in Hitze geräth. Die Haltung wird hier zu heldenartig. Bei den Versen:

»Ich habe dich doch wahrlich auch getroffen:
Doch nie ward meiner Arbeit gleiche Gunst.«

die mit erzwungener Laune gesprochen werden sollen, vermißten wir noch den rechten Ton, in den wohl mehr noch eine Art von leiser Empfindlichkeit gelegt werden muß. Dagegen wurde Nanni's Brief sehr gut gelesen, besonders so weit Rubens ihn liest, und die Bewegung der Seele dabei sehr glücklich ausgedrückt. Wir wissen nicht, nach welchem Bilde Herr Kühne sich costumirt hat: der Kopf war sehr schön, aber in den folgenden Scenen des Landlebens, wo Rubens in Savelthem ankommt, mißziert die Form des Hutes und der so umgeworfene Mantel, der ihm ein ganz wildes Ansehen giebt. Recht

schön costumirt war Madame Ellmenreich als Helena Forman: auch ihr Spiel war herzlich und durchdacht, nur wurden einzelne Stellen in der Declamation etwas zu sehr gedehnt. Ein paarmal wurde auch wohl nicht ganz richtig accentuirt, z. B.:

»Daß ich dich zärtlich lieben konnte, mußte,«

Hier kann der Accent nur auf den unterstrichenen Worten ruhen, lieben im Gegensatz des verehren, mußte, zur Verstärkung des vorher unbetonten, also nicht genug sagenden konnte, worauf der Accent mit Unrecht gelegt wurde. In den folgenden Versen:

»Die Jungfrau, die nur schüchtern nach dir sah,
Stand näher nun dem treuen, frommen Sohne,«

gehört der Hauptton auf das letzte Wort: Sohne, nicht auf die Beiwörter, wenigstens auf diese weit milder und gehaltener. Dieser letzte Fehler, die Adjective zu betonen auf Kosten ihrer Hauptwörter, da jene oft weiter nichts sind, als müssige, oder malende Epitheta, ist leider noch ziemlich allgemein bei unserer Bühne, und wir haben mit diesem einen Beispiele sämmtliche Künstler auf diesen Mißgriff im Ganzen aufmerksam machen wollen.

Van Dyck gehört unter Herrn Jacobi's gelungenste Darstellungen, besonders in den Scenen der Liebesschwärmerei. Nur da, wo der Künstlerstolz hervorbricht, wünschten wir, daß dieser Stolz mehr von Innen herauskommen möchte, als bloß oder doch mehr in äusserer Gebehrde sich zeigen.

Die gereizte Empfindlichkeit bricht bei solchen Personen zuckend und wie mit einem elektrischen Schlage aus der Seele hervor. Uebung darin würde ein fleißiges Studium des Göthe'schen Tasso verschaffen können. — Auf eine Stelle, die nicht ganz richtig gesprochen wurde, glauben wir aufmerksam machen zu müssen. Da nämlich, wo Van Dyck von Rubens Gattin spricht, heißt es:

»Die Liebesgöttin ist sie und die Huld,
Wie sie der heitre Niederländer denkt —
Er selbst lieh ihren Reiz wohl schon Cytheren.«

Herr Jacobi hob das letzte Wort: Cytheren, so im Tone, daß dadurch ein Sinn entstand, als seyen die Liebesgöttin und Cythere zwei verschiedene: dies wird vermieden, wenn der Ton blos auf den ersten Worten bleibt: Er selbst (nämlich Rubens) —

Demoiselle Wreden hat sich durch die Darstellung des Lenchen neue, lieblich duftende Blüthen in den schönen Kranz ihres dramatischen Verdienstes geflochten. Nächst Klärchen in Egmont und Käthchen von Heilbronn, in denen beiden Rollen sie auf das glänzendste sich auszeichnet, ist dieses in jedem Betracht eine der vollendetesten Darstellungen dieser höchst achtungswürdigen Künstlerin. Sie vereinigt Natur und Einfachheit mit Tiefe des Gefühls und verständiger Einsicht, Schalkhaftigkeit mit schwärmerischer Empfindung. Aber ihre Empfindung ist nicht krank- und krampfhafte Empfindlichkeit, sie ist

wahr und stark, sie steht ganz eigentlich in der Blüthe der Frische und Gesundheit, und ergreift darum mit jugendlicher Kraft und unwiderstehlichem Zauber. — Nur die Kleidung Lenchen's, besonders der Sonntags-Anzug, hat uns nicht gefallen wollen: die Farbe ist nicht angenehm, und die Tracht weder hübsch noch im niederländischen Charakter.

Auch die Darstellung der Paola, von Madame Unzer, ist durchgängig so vortrefflich, daß nichts zu wünschen übrig bleibt. Diese fromme Haltung und Milde, das an einzelnen Stellen stark hervorbrechende Gefühl einer Leidenschaft, die gewaltsam in der Brust verschlossen werden soll, zugleich der äußere Anstand und Adel des Geschlechts und der feineren Erziehung bilden ein so schönes Ganze aus diesem Charakter, daß dadurch die Rolle, so wenig sie in die Haupthandlung eingreift, zu einer der hervorstechendsten und anziehendsten wird. — Wenn Paola die Wirthin zu Van Dyck nach der Laute sendet, ihr heißt, ihn zu bitten,

»Auf kurze Zeit die Laute mir zu senden.«

so sprach Madame Unzer bei der ersten Vorstellung den Vers mit einer kleinen Pause nach dem Worte Laute—; das zweite mal ohne Pause hinter einander. Gewiß ist das erste für Sinn und Deutlichkeit besser. — Ihr Begleiter, der Ritter Ranni, ist unser treffliche Schwarz: Anstand, feine Laune, Gefühl der Freundschaft, Kunstsinn die Eigenschaften,

die ihn zieren und die im treuesten Spiegel uns vorgehalten werden.

Lenchens Vater, der alte Humprecht, durch Herrn Schmidt vorgestellt. Es ist nur Eine Stimme darüber bei allen, welche diesem Stücke beigewohnt haben, daß diese Vorstellung ein Meisterstück sey. Wer zergliedern wollte und die Einzelheiten betrachten, würde hier den reichsten Stoff zu sehr anziehenden Bemerkungen finden: was aber dieses bis in's Einzelne sich erstreckende Studium des Künstlers so sehr hebt und auszeichnet, ist die glückliche Vereinigung zu einem Ganzen, so daß man ein durchaus sprechendes und lebendiges Charakterbild vor sich hat, das bei aller Individualität doch wieder die Gattung zeichnet und idealisirt.

Wir müssen uns begnügen, bloß die Besetzung der übrigen Rollen namhaft zu machen: Die Base Anna, Madame Marschall, (recht gut costümirt) Niclas, Lenchens Verlobter, Herr Mädel, (bewies Fleiß und Aufmerksamkeit) Martha, dessen Mutter, Madame Schäfer, (nach Gerand Dow costümirt, treu und gut, aber doch wohl nicht ganz zum Uebrigen passend) Lucas, Wirth, Herr Gloy (bunt und munter), Ursel, die Wirthin, Madame Mentschel, Thomas, Organist, Herr Weiß, Drosten, der Wachtmeister, Herr Schäfer ꝛc. Alle, auch die Bauern und Reitknechte, gaben sich Mühe für das Gelingen des Ganzen.

Der Kirchhof von Savelthem,

Nachspiel zum Vorhergehenden.

Dargestellt am 21. Februar.

Dieses kann, besonders wenn man es als ein für sich bestehendes Ganzes betrachtet nicht anders als beifällig gegeben werden. Es ist eine äusserst rein und tief empfundene Poesie, im weichen Ton der elegischen Gattung: nur an ein paar Stellen hebt sich die Empfindung zur höheren Lyrik. Lenchen ist nun in die Heimath der Ruhe und der ewigen Liebe eingegangen: der Tod erschien ihr, wie der milde Bote des Friedens, und ihre Grabstätte lächelt uns entgegen, wie ein lieblicher Blumengarten. Van Dyck kehrt zurück — an Lenchens Grab,

»hat hohen Preis im Ausland schon errungen —
um hohen Preis! — — —«

den innern Seelenfrieden wird er nur im Reiche der Phantasie und Kunst wiederfinden; denn hier nur, in der Ahndung des Unendlichen, ist wahre Versöhnung. Noch lebt der altergraue Thomas, der Organist; das Licht der äussern Welt ist jetzt ihm erloschen, dagegen strahlet ihm in der innersten

Seele der Glanz überirdischer Klarheit entgegen:

»Wie Glut und wie Smaragd schwebt's vor des Geistes,
vorm innern Seelenauge.«

Ihm ist die Erzählung von Lenchens letzten Tagen in den Mund gelegt. —

Der Eindruck, den dieses kleine Stück hervorbringt, ist sanft, mild und rührend, ächt elegisch. So urtheilt der Verfasser dieser Anzeige freilich nach individuellem Gefühle, er hat aber doch denselben Eindruck auch an vielen Zuschauern, besonders Zuschauerinnen, zu bemerken geglaubt. Man muß sich nur nicht mit kalter Ueberlegung und Berechnung zu verwahren suchen. Es ist völlig hinreichend, wenn man weiß, was auf dem Zettel steht, daß zwischen dem Landleben und dem Nachspiel »einige Jahre« verflossen sind. Auch muß man einmal empfunden haben, wie das fromme Leben unverdorbener Ländlichkeit die Seele stimme: das Geläute der Abendglocke im stillen Dörfchen, wobei jedermann die Hände faltet zum frommen Gebet, und hier noch die Begleitung der feierlich-ernsten Orgeltöne — wer dafür keine Empfindung hat, dem kann sie nicht gegeben werden, aber er entbehrt ein seliges Gefühl unnennbarer Wonne. Der Verfasser kennt in dieser Art nur Ein Gedicht, das in Hinsicht gleicher Empfänglichkeit des Gemüths und gleicher Schilderung dieser ländlich-

elegischen Empfindungen mit dem Eingange dieses Nachspiels verglichen werden könnte, des — wer kennt ihn noch? — des sanften Hölty's Elegie auf den Tod eines Landmädchens:

»Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute,
vom bemoosten Kirchenthurm herab!« ꝛc.

— Allerdings verursacht, wenn das Nachspiel unmittelbar auf das vorige Drama gegeben wird, in der Mitte desselben die Erzählung des Thomas von Van Dyck's und Lenchen's Liebe und den übrigen Umständen, die dem Zuschauer aus dem vorhergehenden Stücke schon bekannt sind, für die Neugier einige Langeweile: aber doch ist die Einfassung vom Anfang und im Schlusse so schön, die Empfindung so zart und heilig, die Scene so still, ernst und feierlich — daß wir glauben sollten, selbst jene Wiederholung könne nur angenehm seyn, weil ohne sie das liebliche Ganze nur mangelhaft erscheinen würde.

Die Darstellung auch dieses Nachspiels ist in demselben Charakter, als wir die des ganzen Drama ausgezeichnet haben. Herr Weiß als Thomas trägt seine Rolle mit eben so vieler Sicherheit und Treue als ächter Begeisterung vor. Nur in seinem Sprachorgan liegt etwas, das sich für den Ton dieses Charakters nicht ganz schicken will. Recht schön ist die Beleuchtung des Antlitzes, wie er erzählend auf dem Grabhügel sitzt, so wie die ganze Gruppe sich gar malerisch bildet, mit den

vom Monde durchglänzten Kirchenfenstern. Mit der Maschinerie, die am Monde selbst angebracht ist, lassen sich wohl noch einige Verbesserungen vornehmen. — Herr Jacobi als Van Dyck hat zwar nur wenige Worte zu sagen; aber diese sprach er durchaus mit tiefer, starker Empfindung: eben so stark war der Eindruck, den sie hervorbrachten. Sehr gefreut haben wir uns, daß Demoiselle Johanna Steiger, die Rolle der Marie so aufmerksam, sinnig und gefühlvoll vortrug. —

Nachträglich fügen wir bei dieser Gelegenheit zu unseren früheren Bemerkungen über die Darstellung dieses Stücks noch Folgendes hinzu:

Herr Jacobi hatte, wenigstens nach des Recensenten Bedünken, den Charakter des Van Dyck gleich bei der ersten Vorstellung nicht nur richtig aufgefaßt, sondern auch mit Treue, Wahrheit und ächter Begeisterung durchgeführt. In den Wiederholungen aber hat er noch gewonnen an innerer Haltung und Consequenz: ganz besonders müssen wir sein Spiel in dieser vierten Vorstellung ganz meisterhaft erklären wegen der höchst gelungenen Steigerung im Vortrage von Scene zu Scene, wobei es gleichwohl noch möglich blieb, daß in dem kleinen Nachspiel die Empfindung zwar in den stärksten, aber doch in den reinsten Tönen nachhallte. Eine solche Ausführung ist des größten Lobes werth. Von allen übrigen Rollen können wir nur unser voriges Urtheil wiederholen. Ge-

schienen hat es uns, als ob in dem schönen Vorspiel Herr Kühne und Madame Ellmenreich sich noch sicherer in den ächten Ton der Gemüthlichkeit gefunden hätten, der poetischen Farbe des Ganzen unbeschadet. Uebrigens muß es der Verfasser dieser Anzeige mit dankbarer Anerkennung rühmen, daß seine in diesen Blättern mitgetheilten Bemerkungen über die Darstellung dieses Drama von sämmtlichen Darstellern mit einer Aufmerksamkeit berücksichtiget worden sind, welche ihm große Freude gemacht hat. Besonders ist der Vortrag der in unserer Anzeige ausgehobenen Stellen, in welchen in der Betonung gefehlt wurde, ganz richtig abgeändert worden. Auch Madame Unzer ist zu ihrer ersten Weise in der angeführten Stelle zurückgekehrt. Solche Bestätigungen des Urtheils sind zugleich für den Beurtheiler selbst belehrend und unterrichtend. Bei dieser Gelegenheit müssen wir noch einen störenden Fehler anzeigen, den wir zu berichtigen aus Vergessenheit unterlassen haben. Im ersten Acte, wo die Savelthemer Gemeinde dem Harlekin des Zahnarztes nachläuft und Van Dyck einsam zurückbleibt, tritt der Ritter Nanni noch zu ihm, diese Scene benutzend, seinen Ehrgeiz zu entflammen; er spricht unter andern:

»Du nanntest Rubens deinen Meister. Prahle
hinfort nicht also! Wiss' er ist mein Freund,
und jener Van Dyck, der du scheinen willst,
flog heidenkühn, wie einst Bellerophon,
In's Land der Kunst! — —«

So wenigstens sprach die Stelle unser Schwarz, dessen Genauigkeit und Aufmerksamkeit zu groß ist, als daß wir nicht vermuthen sollten, daß diese heidnische Leseart durch den Rollenabschreiber in das Concept gerathen sey. Unsere Vermuthung, daß es heldenkühn heißen müsse, wird zum Glück durch die gedruckte Ausgabe S. 56 bestätigt, obschon das l so durchknickt ist, daß es von einem nicht ganz scharfen Auge schon mit i verwechselt werden konnte. Unter die glücklichen Verbesserungen im Plastischen der Darstellung rechnen wir — fürwahr nicht darum, weil der Vorschlag erst in diesen Blättern gemacht worden ist, sondern weil es sich in der Ausführung so hübsch findet, — die Stellung des Humprecht im zweiten Aufzuge dritten Auftritts, wo er die Pfeife anzündet; auch die Base Anna hält sich besser in dieser Küchenscene, als zuvor. Der Saal des Rubens im Vorspiel war diesmal noch durch ein treues Bild der Helena Forman verziert, welches unser Hardorf früher nach einem in Dresden befindlichen Gemälde verfertiget hat; nur paßt dies nicht zu dem Gemälde Van Dyck's, das Rubens schildert, und welches der Dichter selbst nur aus einem Kupferstich gekannt zu haben erinnert. Indessen läßt sich hier durch eine kleine Veränderung der paar Verse, die darauf Bezug haben, leicht nachhelfen.

Gisela,

Schauspiel in vier Aufzügen.

Dieses Schauspiel trägt an seiner Stirn den Namen: A. v. Kotzebue. Daß damit der berühmte dramatische Dichter und Geschichtschreiber gemeint sey, leidet wohl keinen Zweifel. Da aber der Verfasser dieses Berichtes zu den wärmsten Verehrern des v. Kotzebue'schen Geistes gehört, und derselbe diesen erlauchten Namen wie ein Stück der deutschen National-Ehre betrachten zu müssen glaubt, so findet er sich aufgefordert, eine solche Verunglimpfung, welche irgend ein loser Schalk mit diesem Stücke dem geachteten Dichter unseres Volkes hat zufügen wollen, so viel in seinen Kräften steht, abzuwenden, und die Zweifelsgründe, warum Herr v. Kotzebue Verfasser dieses Schauspiels, das zum Glück nur noch in der Handschrift gelesen wird, nicht seyn könne, hiemit vorzulegen. Die Leser bitten wir im Voraus um Geduld, der trockenen Untersuchung zu folgen.

Herr v. Kotzebue ist bekanntlich Verfasser der »Geschichte des deutschen Reichs,« welche die rüstigen Musensöhne auf der Wartburg eben so unbefugter, als unnützer Weise in's Feuer geworfen haben, da doch das gelehrte Werk, gedankt sey's dem göttlichen Bücherdruck, noch lange der Nation zur Lehre und Warnung dienen wird.

In diesem Buch ist auch die Geschichte Konrad des Zweiten, des deutschen Kaisers, und seiner Gemahlin Gisela, mit so vieler Treue und Wahrheit erzählt, als man von einem Dichter kaum erwarten sollte. »Ein Zeitgenosse, — sagt er, hat den Konrad zu ehren vermeint, indem er Karln, dem sogenannten Großen, ihn an die Seite gestellt, dem er wohl in Manchem zu vergleichen war; doch das grausame, blutdürstige Gemüth besaß er nicht. — Alles Gute, Nützliche mogt' er gern befördern, wenn es seinem Hauptzweck nicht hinderlich war. Karls Menschen-Verachtung konnte Gisela's Gemahl nicht hegen; auch der Einzelnen Glück oder Elend schien ihm nicht gleichgültig.« (Deutsche Gesch. II. Bd. S. 7.) — Wenn schon der ruhige Geschichtschreiber Konraden so hoch stellt, wie viel mehr wird der begeisterte Dichter den vortrefflichen Gemahl der Gisela zu verherrlichen suchen? Aber da hat sich eben der Schalk — oder der Schächer, — in jedem Falle der Pseudo-Kotzebue verrathen, in sofern er entweder mit einem ernsten Gegenstande umzugehen nicht fähig war, oder jene lose Charakteristik — durch eine wirkliche Travestie zum Spott hinzeichnete. Wir werden nachher das Weitere sehen. Dem Verfasser dieses Drama scheint die Geschichte überhaupt ein freies Feld gewesen zu seyn, darinnen zu hausen nach Belieben, gleich einem ächten Freibeuter. Es mag immerhin der

Dichterfreiheit gestattet bleiben, daß der Herzog Konrad der Jüngere von Franken hier als früherer Liebhaber der Gisela aufgeführt, oder daß die früheren Vermählungen der Gisela verschwiegen werden; aber so eigenmächtige Umdrehungen historischer Thatsachen, als hier ganz ohne Noth angebracht sind, würde sich Herr v. K. nicht erlaubt haben. Wozu war es nöthig, den Aribo als Gegner des älteren Konrad aufzuführen, ihn, der zuerst durch seine Stimme die Wahl dieses Fürsten veranlaßte? Wozu ferner statt des bedeutendsten Gegners bei der Wahl, des Friedrich von Lothringen, hier die Geschichte mit dem Böhmenherzog Othelrich, und die von ihm angebotene Auslieferung des Miseco, die in spätere Jahre gehört? — Andere Anachronismen sind wenigstens störend in einem Stücke, dessen Grundlage wirkliche Geschichte seyn soll. So werden wiederholt die Minnesinger erwähnt, als ob Hr. v. K. nicht wüßte, daß die Periode der Minnesinger vor dem Zeitalter der Hohenstaufen nicht zu suchen sey. Desgleichen von der Nonne zu Gandersheim, der frommen Roswitha, die zum Krönungsfeste eine geistliche Comödiam geschrieben haben soll. Vermuthlich bestellte Arbeit! Am schlauesten blickt der Schalk durch, wenn im Anfange des dritten Actes Konrad der Aeltere im Pallast zu Worms dem Guido von Arezzo, einem Benedictinermönche des Klosters Pomposa,

und ein paar Abgeordneten deutscher Domschulen Audienz ertheilt. Konrad macht dem italiänischen Musikmeister Complimente: der Bremer Erzbischof habe wohl gethan, ihn zu berufen, den Kirchengesang zu verbessern:

»Ein unnatürlich Gurgeln und Verzieren
Hat uns vom Einfachschönen weit verlockt,
Und für's Erhabene das deutsche Ohr verstockt.«

Du lieber Himmel! Man muß der Klagen sich erinnern, über die Schwierigkeiten, das deutsche Geplärre in den Kirchen zu einem nur erträglichen Gesange umzubilden. Karl der Große — mit Erlaubniß des Herrn von Kotzebue zu reden — verglich den Gesang der Deutschen mit dem Hinrumpeln eines Wagens über einen Knüppeldamm! — und bis zu Konrads Zeit soll er schon in unnatürliche Verzierungen ausgeartet seyn? — Da hat der Verfasser wohl gewußt, daß Herr v. K. laut öffentlicher Geständnisse, von Musik nichts verstehe, und hat daher mit ihm sein Spiel getrieben. Eben so mit den beiden Abgeordneten der Domschulen:

— — »von Lüttich und Paderborn!«

Konrad läßt sie ganz barsch an:

»Laßt mich mit euren Händeln unverworr'n.«

(warum nicht: ungeschor'n?) und zankt sie aus mit Zungenkampf, und Dialektik und andern dergleichen Dingen, die von dem wissenschaftlichen

Sinne des Verfassers eine sehr klägliche Idee erwecken würden, wenn's ihm damit Ernst wäre.

Wollte man auch den Geschichtforscher vergessen, als einen vielseitig und vieljährig geübten Dichter muß doch jeder den Herrn von Kotzebue anerkennen. Aber wie zeigt sich dieser Pseudo-Kotzebue? Das ganze opus ist in lauter gereimten Versen geschrieben. Nun ist zwar männiglich bekannt, wie viel Herr von Kotzebue in seinem Leben schon gereimt hat; auch erinnern wir uns, gelesen zu haben, daß Herr v. K. das Hübner'sche Reim-Lexikon, wie Wieland den Adelung, auf sein Schreibpult genagelt habe: aber so ungereimte Reime, als sich hier vorfinden, sind weder aus dem Hübner, noch aus Uebung je zu erlernen. Der Verfasser hat hier mit der edlen Kunst den muthwilligsten Scherz getrieben und den würdigen Gegenstand in den losesten Knittelversen abgehaspelt. Das Metrum wechselt nach Belieben: Trochäen und Jamben, Dactylen und Anapästen mit und ohne Vorschlagsylbe, sind bunt unter einander geworfen: wir sind demnach geneigt, den Dichter für einen Studenten von der Wartburg zu halten, der an Müllners Schuld großes Wohlgefallen gefunden, und dieselbe parodiren, oder die verschiedenen Sprünge und Schwingungen der Turnkunst in genialer Regellosigkeit oratorisch hat nachbilden wollen. Unter die schönen Reimproben gehören z. B.:

»Die Herzogin, der schon in der Capelle
ein frommer Mönch die Messe lesen muß,
entbietet freundlich Euch den Morgengruß!«

Einem so jungen Manne, der wahrscheinlich sich nur mit Deutsch abgiebt, ist's um eine Sylbe, ob sie lang, ob kurz gebraucht werden müsse, nicht zu thun. Er scandirt, wie folgt:

»Hat denn Achilles seinen Ruhm verloren,
als mit Gewalt zum Eigenthum
er sich die schöne Briseis erkohren?«

Damit, daß Hr. v. K. in seinem literarischen Wochenblatt (No. 11 S. 82) dem fabelnden Jarik, der so possierlich gegen Latein-Unfug zu Felde zieht, im verunglückten lateinischen Eifer zuruft: O Jari*kie!* — lassen wir uns nicht abweisen, überzeugt, daß der gelehrte Dichter, welcher über den Zustand der deutschen Literatur Bulletins schreibt, wenigstens im Griechischen zu Hause sey! —

Aber ganz schlagend wird der Beweis, daß Hr. v. K. nicht Verfasser dieses Gedichtes sey, wenn wir die Oeconomie, die ganze Anlage und den Geist desselben etwas näher betrachten wollen. Gisela, die Hauptheldin des Stücks, ist eine sehr ehrenwerthe Frau der Geschichte, aber so wenig zu dramatischem Zweck geeignet, als jede andere brave Hausfrau, die ihr Leben in Wohlthun und Beglücken zubringt. Herr v. Kotzebue würde

daraus wenigstens eine Johanna gemacht haben. Unser Dichter treibt sogar seinen Scherz mit ihr:

»Ich bin berauscht, als dräng' ein süßer Wein,
gekeltert aus Italiens Reben,
in jede Ader glühend ein!«

Wer hätte sich in der nüchternen Frau eine solche Leckerin gedacht? Der Zusammenhang des Stücks ist folgender:

Gisela sitzt in der Abenddämmerung im Hain vor ihrer Waldburg, und phantasirt von ihrem Konrad, der zum siechen Kaiser Heinrich II. abgerufen ist — wie auch der Geschichte gemäß. Weil die Dunkelheit einbricht, geht sie mit ihren Frauen in das Schloß zurück. Gleich hinter drein brechen aus dem Walddickicht hervor Konrad der Jüngere, Herzog von Franken, und sein Begleiter Bruno, Beide haben sich von ihrem Gefolge verirrt, und sind hieher gerathen. Bruno, ein munterer, welscher Ritter, will sich die unheimliche Scene mit Plaudern vertreiben, und so fährt er fort in der Exposition der Handlung, da sie zuvor durch eine von Gisela's dienende Frauen eingeleitet war. Dieser Konrad hatte früher um Gisela geworben, und hatte dem älteren Vetter nachstehen müssen. Die Geschichte weiß davon nichts, das thut aber nichts zur Sache. Wohl aber ist das wichtig, daß eben dieser Konrad, der von Heinrichs Krankheit und dessen wahrscheinlichen Tod gehört, nach Worms zieht, um bei

der neuen Kaiserwahl als Mitbewerber aufzutreten. Adel der Seele, Macht und Ansehen machten ihn würdig zu solcher Bewerbung! — Von der Höhe schimmert das Burglicht herab, beide gehen, ohne den Burgherrn zu kennen, darauf zu, und werden gastfreundlich empfangen. Konrad erfährt noch zum Schluß dieses ersten Acts, — zu seinem Schrecken, daß Gisela die Burg bewohne.

Bis so weit ist Alles in stiller, schlichter Ordnung gegangen; von Handlung und Leben ist jetzt wenig Spur. Im zweiten Acte wird es reger. Konrad hat die ganze Nacht nicht schlafen können, die Reden des lustigen Bruno haben sein Blut in Wallung gebracht:

»Indeß erobern wir das güldne Vließ,
Wenn nicht freiwillig es die Liebe gab.«

und man bedenke, in welchem Seelenzustand er zu Bette gegangen:

»Wie ist mir? — Vor den Augen dieses Flirren —
Die Adern sprengen will das kochende Blut —
Es wollen die Gedanken sich verwirren —
Mein Herz verkohlt in einer Fieberglut. —
Es dröhnt im Kopf — es krampft mir in der Brust —
Kaum bin ich meiner Sinne noch bewußt!« — ꝛc.

Dann wirft er sich nieder, um den Staub zu küssen, den ihr Fuß betreten:

»Mein Antlitz röthet dich durch seine Schaam! —
Ich mögte beten! — ach! ich kann nicht beten!« —

Das ist der männliche Held des Stücks, der edle Frankenherzog, der nach Worms zieht, sich zum Kaiser wählen zu lassen. Mit dem Morgen kommt der redselige Bruno noch ein paarmal zum Vorschein, ohne eigentliche Veranlassung, und verschwindet dann für immer. An seine Stelle tritt die Verrücktheit in Konrads Seele. Gisela hat gebetet: es wird ihm gemeldet, daß sie komme. Ein heftiger Kampf entsteht in seinem Innern, er will fliehen und kann nicht. Man höre, wie er sich vernehmen läßt:

»Noch ist es Zeit! — Gott! gieb mir Kraft zu fliehen.
Ist denn mein Fuß durch Zauberspruch gebannt?
Das Mark in meinen Knochen ausgedorrt?
Gott sey mir gnädig! Ach ich kann nicht fort! —

»Was hab' ich vernommen,
Es rauscht ein Gewand,
Ich höre sie kommen,
Es knistert der Sand.« ꝛc.

Nun beginnt die Scene, in welcher der verkappte Kotzebue sich am deutlichsten verrathen hat. Der Verfasser hat gemeint, sich hinter die vielen Natürlichkeiten in den verschiedenen Kotzebueaden verstecken zu können, aber er hats zu weit getrieben; denn es kommen Anfälle wirklicher Bestialität:

»Wer so viel wagt, muß mehr noch wagen können.
In Euren Armen will ich glücklich seyn,
Und müßt ich ein geraubtes Gut es nennen.«

Es ist ein Glück, daß Gisela so standhaft bleibt; aber höchst naiv wird es, wenn er ihr erzählt, er werde nun bald Kaiser werden — das könne nicht fehlen; — und wenn dann Konrad der ältere sehe, daß er, der Kaiser in spe, so mager werde, um der Liebe willen, so werde er gewiß ein Einsehen haben und — für gehörige Recompens die Gisela ihm abtreten. Ein wahres Glück, daß ein Bote die Gisela ruft, nach Worms zu ihrem Gemahl zu eilen; und nun fällt ächt Kotzebuescher Edelmuth — aber so hageldick darein, daß man gleich den Nachäffer wieder erkennt. Gisela appellirt an Konrads Schutz und Ritterehre und er völlig geheilt vom Liebesfieber, geleitet sie sicher durch den Odenwald an den Ort ihrer Bestimmung. Der Act schließt sich mit einer Umarmung — der erste Knalleffect, der aber wenig Wirkung hervorbringt. Kotzebue versteht das besser.

Nun lernen wir im dritten Acte auch Konrad den ältern kennen. In der Geschichte ziert er durch Kraft und Biedersinn und wahrhafte Regentenweisheit den nachher erlangten Kaiserthron, seine Liebe zur Gisela ist ehrend für sie, wie die ihrige für ihn. Wie ist er hier? Noch während Konrad dem Guido von Arezzo und den Abgesandten von Lüttich und Paderborn in Worms Audienz ertheilt, kommt der Bote Hugo mit der freudigen Nachricht von Gisela's Ankunft. Das erste, was befremdet, ist der Aufflug einer häßlichen Leidenschaft, die das

Herz eines jeden Biedermannes schändet, niedriger Eifersucht, als er hört, daß sein jüngerer Vetter seine Gemahlin hieher geleitet habe —

»den weiten Weg bei Tag und Nacht!«

Der wackere Bote, ein schlichter Bauersmann, giebt dem — Herzog einen Ausputzer, daß er sich schämen muß; der — fürstliche Herr steckt's ruhig ein und gelobt sich zu bessern. Gisela kommt und wird im ersten Augenblick herzlich empfangen; — aber der Herr Gemahl bekommen einen Rückfall der beschriebenen Art; und es gehörte die ganze Klugheit einer Gisela dazu, einen solchen Thoren zu beruhigen. — Nun tritt der jüngere Vetter ein. Die Bewillkommnungsscene ist nicht übel gerathen: die Herren antworten sich in Wechselversen kurz und scharf, nach und nach milder, bis dem älteren Konrad das Herz aufgeht, und er dem Vetter vertraut, er werde nun als Kaiser ihm die erwiesenen Dienste würdig vergelten können. Was, sagt der Vetter, Ihr Kaiser? Damit bricht er los und die beiden Herren gerathen in einen Zank über die deutsche Königskrone, die noch erst vergeben werden soll, — wie zwei Hunde sich um einen Knochen beißen, über den sie doch wenigstens zu disponiren haben. Dieser göttliche Auftritt ist für uns der überzeugendste Beweis, daß dieses Stück den Herrn v. K. nicht zum Verfasser haben könne. Wem ist unbekannt, daß Herr v. K. der eifrigste und aufrichtigste Fürstenfreund sey? Wie hätte er,

bei solchen Ansichten und Rücksichten uns hier einen Fürstenspiegel vorhalten können, von welchem man die Augen mit Schaudern und Entsetzen zurück wendet? — Ja es kommt noch besser: Während des Zankes macht der jüngere Vetter dem älteren alles Ernstes den Vorschlag, er wolle zurücktreten von der Bewerbung um die Königskrone, wenn ihm jener dafür seine Frau abtreten wolle! Wenn unter schlichten, ehrlichen Bürgersleuten der eine dem andern eine solche Zumuthung macht, so wird er zum mindesten, ohne Umstände, zur Thür hinaus geworfen: aber hier giebts Stoff zur Fortsetzung des ergötzlichsten Zankes von der Welt. Und das sind die beiden edelsten Fürsten ihrer Zeit, auf welche die Hoffnung und die Ehre des deutschen Reiches gebauet war! — Wir müßten uns sehr irren, oder hier hat der lose Verfasser die Grundsätze des Herrn v. K. ganz eigentlich parodiren wollen, wenn wir nicht mit Konrad sagen wollen:

O Räthsel, mit Salomo's Ring versiegelt!
Mensch, wundersam begabt, und doch so arm!
Was ist's, das unbefragt in deinem Haupte klügelt? —

Es wäre a verbis ad verbera gekommen, wenn nicht die wackere Gisela herbeigeeilt wäre, die lustigen Vettern zu versöhnen. Du bist ein kluges Weib, sagt der Eine; sey Du Richterin, sagt der Andere. Wie die Mutter zwischen den feindlichen Brüdern steht sie da und hält eine lange Ermahnungsrede von der Ehre des Hauses u. dgl., was

man kurz, bündig und einfältig in dem Wippo findet, mit dem Unterschiede, daß dort der ältere Konrad so verständig zu seinem Vetter spricht. Die Rede wirkt übrigens, die Herren kommen zur Einsicht:

K. d. Ä. »Gewicht'ge Worte hast du ausgesprochen,«

K. d. J. »Vernunft wie Herzen könnt ihr unterjochen.«

Sie geben sich das Wort, wen von beiden die Wahl treffe, den wolle der Andere zuerst als seinen Herrn anerkennen. Die Scene schließt mit einer Umarmung; — der zweite Knalleffect, nicht stärker, als der erste.

Wir müssen uns kurz fassen über das Ende. Der vierte Act stellt das Wahlfeld vor: die Wahlfürsten — zanken sich wieder auf die unfürstlichste Weise und wollen zuletzt einander förmlich in die Haare. Der jüngere Konrad wird zwar zuerst zum König vorgeschlagen, aber der ältere Vetter, uneingedenk des gegebenen Wortes, protestirt dagegen und macht seine Ansprüche geltend, die endlich durchdringen. Nie ist ein ärgeres Pasquill auf Fürstenehre geschmiedet worden! — Plötzlich erscheint auch Gisela, um ihrem Gemahl zu gratuliren, und nun bringt der Mainzer Bischof, was er so lange in der Tasche behalten, die Verwandschaft im fünften Grade ans Tageslicht. — Tamen *virilis probitas* in femina vicit, heißt es kurz im Wippo: hier erhalten wir in ermüdenden Tiraden den Commentar dazu, — bis endlich der

alte Peligrin von Cölln sich des Publikums erbarmt und die Leute einsegnet. Der letzte Knalleffekt ist ein Tusch, mit welchem der Vorhang fällt.

Was würde ein Mann, der sich so meisterhaft auf den Theaterschnitt versteht, wie Herr von Kotzebue aus solchen Scenen geschaffen haben! Nicht einmal zu einiger Rührung kommt es. Wir glauben somit, unsere Leser hinreichend überzeugt zu haben, daß hier eine Namensverwechselung vorgegangen seyn müsse, oder ist Herr von Kotzebue wirklich Verfasser dieses Stücks, so hat ihm irgend ein Koch, wie der, so ihm neulich die französischen Bülletins so schlecht copirt hat, den Brei nicht nur versalzen, sondern auch verbrannt.

In Berlin ist bei der vorjährigen Reformationsfeier eine Gisela, gleichfalls in 4 Acten, gegeben worden, verfaßt von Fr. Röhse. Nach dem, was in öffentlichen Blättern darüber bekannt geworden ist, scheint auch dies eine verunglückte Arbeit gewesen zu seyn.

Der leichtsinnige Lügner,

Lustspiel in 3 Aufzügen, von Director F. L. Schmidt.

Dargestellt am 11. März.

Die Wiederholung dieses Stücks verdient vor der neulichen Darstellung den Vorzug, theils wegen der Raschheit und Lebendigkeit der Durchführung, besonders aber durch die größere Kraft und Sicherheit in Haltung und Bewegung des Hauptcharakters, des Lügners selbst, deren Herr Lebrun seit jener Zeit, wo er noch an bedeutender Körperschwäche als Folge seiner Krankheit litt, mächtig geworden ist. Ausser den Herren Schmidt und Jacobi, deren bereits mit gebührender Auszeichnung gedacht worden ist, holen wir jetzt auch die Anzeige der übrigen Mitspielenden nach, der Damen Marschall, als Tante des Felix, Unzer und Reinhold, als dessen beiden Cousinen, welche sämmtlich zum glücklichen Gelingen des Ganzen das Ihrige redlich und rühmlich beitrugen. — Noch bleibt uns übrig, zu zeigen, in welchem Verhältniß diese neue Bearbeitung eines zunächst in sittlicher Hinsicht sehr ernsten und beziehungsreichen, sodann, wie es scheint, für die scenische Schilderung nicht undankbaren Gegenstandes zu den früheren Bearbeitungen desselben stehe, dergleichen, merkwürdig

genug, die Bühnen fast aller neueren Nationen aufzuweisen haben.

Der Vater fast sämmtlicher auf die Bühne gebrachter Lügner ist der Spanische. Für den Verfasser desselben wird allgemein der fruchtbare Lope de Vega ausgegeben, und noch A. W. Schlegel (Ueber dramatische Kunst und Litteratur, 2. Th. S. 256.) hat diese Angabe; indessen berichtet Peter Corneille im Examen seines Menteur, (Tab. II. p. 169 der kleinen Stereotyp-Ausgabe) es sey ihm ein Band der Werke des Don Juan d'Alarcon in die Hände gekommen, worinnen dieser behaupte, daß der spanische Lügner von ihm sey, und sich über die Ungerechtigkeit derer beklage, die sein Werk unter dem Namen eines Andern bekannt gemacht hätten. Corneille fand übrigens diesen Lügner so geistreich und so wohl angelegt, daß er gesteht, er möchte gern zwei seiner schönsten Stücke hingeben für die Ehre, dieses Lustspiel erfunden zu haben; er habe nichts ihm Aehnliches in dieser Sprache je gesehen.

Corneille verpflanzte die Arbeit des Spaniers zuerst auf die französische Bühne, und sein Menteur ist kein anderer, als das spanische Original, mit geringen Abänderungen, welche ihm der Geschmack seiner Landsleute nothwendig zu machen schien. Diese Abänderungen betreffen zunächst einige geniale Auswüchse und Zügellosigkeiten, die er den Franzosen, obschon sie zu jener Zeit noch manches

Derbe vertragen konnten, doch nicht glaubte bieten zu dürfen; ferner suchte er die sogenannten Seitabs (les *à parte*), die im Spanischen im Uebermaaß angebracht sind, so weit es irgend thunlich schien, abzukürzen; und, begreiflicherweise, — die Einheit des Ortes mußte hergestellt werden, wie unnatürlich auch und gewaltsam dies sich fügen ließ. Nicht glücklicher ist ihm die Veränderung der Katastrophe der Handlung gelungen, die er gleichfalls au gout de son auditoire zum Opfer gebracht hat. — Die Hauptbestandtheile des Stücks, die wir mit wenigen Modificationen in allen nachfolgenden Lügnern wieder finden, sind kürzlich folgende: Ein Lügner mit einem Bedienten, des Lügners Vater, zwei Freundinnen, ein eifersüchtiger Liebhaber. Der Lügner (Dorante) kommt eben aus der Fremde zurück, er trifft auf die Mädchen, und macht der einen (Clarisse) sogleich eine vollständige Liebeserklärung mit allerlei Aufschneidereien. Das Gespräch wird abgebrochen, weil gerade der eifersüchtige Liebhaber (Alcipp) der Clarisse dazwischen kommt; der Lügner findet in ihm und dessen Begleiter alte Bekannte, und da die Rede von einer Nachtmusik ist, welche Alcipp's Mädchen gebracht worden, so giebt er sich für den Urheber derselben aus, und macht, daß jener für Eifersucht sterben will. Uebrigens kennt der Lügner die Clarisse, die er jetzt kennen gelernt, durch eine Verwechselung nur unter dem Namen Lucrezie, der Vertrauten

Clariſſens. Dorantens Vater hält darauf für ihn um Clariſſens Hand an, und macht ihn ſelbſt mit ſeiner projectirten Heirath bekannt. Aber Dorante, der nicht weiß, daß dieſe Clariſſe dieſelbe iſt, welche er bereits geſprochen und der er ſeine Liebe erklärt hat, weigert ſich und erlügt, um ſich heraus zu helfen, eine heimliche Verbindung, zu der er in Poitieres gezwungen worden. Dieſe Erzählung iſt mit ganz gleichen Umſtänden auch von dem engliſchen und italiäniſchen Bearbeiter beibehalten worden. »Er ſey bei dem Mädchen geweſen, des Abends, der Vater ſey unerwartet zurück gekommen. Das Mädchen verſteckt ihn hinter ihr Bett, und weiß den Vater ſo geſchickt in das Geſpräch zu bringen, daß er von ihrer Verwirrung nichts gewahr wird. Aber zum Unglück hat der Verſteckte eine Repetiruhr bei ſich, die plötzlich zu ſchlagen anfängt: der Vater fragt, woher die Uhr? und als das Mädchen ſie von einem Vetter erhalten zu haben vorgiebt, ſie ausputzen zu laſſen, verlangt der Alte die Uhr, um ſie ſelbſt zu beſorgen. Das Mädchen geht zum Verſteckten, er will ihr die Uhr geben, aber — die Kette bleibt an ſeinem Piſtole hängen, er ſtößt an den Hahn, das Pulver zündet und das Piſtol geht los. Natürlich muß er hervor, und wird nun gezwungen, das Mädchen, deſſen Ehre die beleidigten Verwandten gerettet wiſſen wollen, zu heirathen.« So weit dieſe Lüge. Clariſſe hat inzwiſchen, ihren

neuen Bräutigam, selbst unerkannt, zu prüfen, in einem mit Lucrezia unterschriebenem Briefe den Dorante zu einem Rendezvous eingeladen. Es geht vor sich und er betheuert ihr aufs neue seine Liebe, bezeugt seinen Abscheu gegen eine Heirath mit Clarissen (die er nicht erkennt), und verwickelt sich beiher in eine Reihe von Widersprüchen, aus denen er sich möglichst wieder heraus lügt. Alcipp hat ihm unterdessen wegen der Nachtmusik eine Herausforderung zugesendet. Dorante hebt jedoch das Mißverständniß durch die Erklärung, daß die Dame, der er das Ständchen gebracht, eine verheirathete Dame sey. Seinem Bedienten erzählt er aber, den Alcipp im Duell erstochen zu haben, und als dieser mit einem male lebendig daher gegangen kommt, hilft er sich damit, durch die Kraft eines poudre de sympathie ihn wieder ins Leben zurück gebracht zu haben. Sabina, Lucreziens (der Freundin Clarissens) Mädchen, tritt auf, und Dorante beredet sie, einen Brief an ihr Fräulein (die verwechselte Clarisse) zu bestellen. Lucrezie, die wirkliche, empfängt den Brief, und da ihr Sabine eine vortheilhafte Beschreibung von ihm macht, erlaubt sie ihr, seine Hoffnungen von ferne zu nähren. Da endlich der alte Vater erfahren, daß die Erzählung seines Sohnes von der heimlichen Heirath eine Lüge sey, und dem Sohne deshalb Vorwürfe macht, entdeckt dieser seine Liebe zu Lucrezia als die Quelle seiner Unwahrheit, der Vater ist damit zufrieden,

und als die beiden Freundinnen kommen, wiederholt Dorante Clarissen, als der vermeinten Lucrezia, seine Liebeserklärung: da sich nun die Verwechselung aufklärt, wickelt er sich damit heraus, daß er alles gewußt habe, und bittet feierlich um die Hand — der wirklichen Lucrezia — die froh zu seyn scheint, endlich unter die Haube zu kommen, und den Lügner heirathet; Alcipp bekommt Clarissen. —

Im spanischen Original faßt der Lügner wirklich Leidenschaft für Clarissen, und erklärt sich, auch nach der entdeckten Verwechselung ganz allein für sie. Aber sein Vater und Lucreziens Vater zwingen ihn, sein Wort zu halten, und die wirkliche Lucrezia, die er nicht will, zu heirathen. So waltet da wenigstens einige poetische Gerechtigkeit, und der Lügner sieht sich dadurch bestraft, daß er ein Mädchen nehmen muß, das er nicht lieben kann, und die Geliebte seines Herzens in den Armen eines Andern sehen muß. Corneille's Aenderung ist gewiß keine Verbesserung zu nennen. Uebrigens ist das Ganze in der schleppenden Alexandrinerform, steif und ungelenk, ohne Anmuth und gefällige Laune. Dennoch muß das Stück zu seiner Zeit gefallen haben. Corneille fand sich bewogen, eine Fortsetzung dieses Lügners zu liefern, bei welcher er gleichfalls ein spanisches Stück des Lope de Vega (Amar senza saber aquien) zum Grunde gelegt hat. Dorante, nachdem er Lucrezien sitzen gelassen, und mit ihrem Brautschatz durchge-

gangen, ist unterdessen in Italien herumgeschwärmt, und kehrt jetzt zurück, um eine ziemlich ehrenvolle Rolle zu spielen. Er lügt in diesem ganzen Stücke nur ein paarmal, und wie man's nennen möchte, nur aus Großmuth und nothgedrungen. Diese Fortsetzung ist mit zeitgemäßen Umänderungen und manchen Zusätzen auf's Neue auf die französische Bühne gebracht, (zuerst 1808) und wenn man den Nachrichten darüber trauen darf, mit Beifall aufgenommen worden. Im Druck ist sie erschienen unter dem Titel: La suite du Menteur, Comédie en cinq Actes, de P. Corneille, avec des changemens et additions considerables et un prologue par *G. S. Andrieux*. A Paris 1810. 8. Corneille fühlte, daß sein Lügner in dieser Forsetzung, avec ses mauvaises habitudes avait perdu presque toutes ses grâces, et qu'il avait quitté la meilleure part de ses agrémens, lorsqu'il avait voulu se corriger de ses défauts. Der neue Bearbeiter hat demnach versucht, dieser Person ses mauvaises habitudes et ses grâces, les agrémens et ses défauts wieder zurück zu geben, und daß man in dergleichen Dingen einem Franzosen eine gewisse Geschicklichkeit und Geläufigkeit nicht absprechen kann, bedarf keines näheren Beweises.

Die Engländer haben zwei Lügner, einen von Steele, den andern von dem Schauspieler Samuel Foote, der aber größtentheils aus jenem

genommen ist. Die Grundlage von beiden ist der von Corneille. Die Abänderungen sind unbedeutend und nichts weniger als glücklich. Der Lügner hat hier einen getreuen Pylades, der die Rolle des Bedienten übernimmt. Die Geliebte des eifersüchtigen Kleon, so heißt der Liebhaber, ist ein abgeschmacktes Geschöpf, das aus Eitelkeit und Eroberungssucht ihrem Plane, den Lügner an sich zu locken, getreu bleibt. Hier kommt es zum wirklichen Duell, in welchem der Lügner Kleant den Kleon als todt niederstößt. Darüber wird er in's Gefängniß gebracht. Der todtgeglaubte Kleon ist indessen nur verwundet, geht als Advokat verkleidet zu seiner spröden Geliebten, Lucinde, um sie auf die Probe zu stellen, zeigt ihr da Briefe und ein Testament von Kleon mit so viel Großmuth angefüllt, als ob Kotzebue Verfasser wäre, so, daß natürlich Lucinde gerührt und völlig bekehrt wird. Es kommen auch noch andere Scenen solcher Großmuth und Zärtlichkeit vor. Kleant hat inzwischen im Gefängniß unter lauter Verbrechern zugebracht; da erwacht sein Gewissen; Reue, Zerknischung und Besserung treten in seine Seele; der Vater ist darüber ganz entzückt, und weil sich findet, daß Kleon nicht todt ist, mithin die Befreiung aus der gefänglichen Haft statt findet, so wünscht der Papa den reuigen Sohn glücklich durch die Hand eines braven Mädchens; diese ist bei der Hand in Victoriens Person, Lucindens Freundin, sie selbst greift hastig

zu, und das Ganze endigt in lauter Lust und Fröhlichkeit. Alles Uebrige, besonders in den beiden ersten Acten, ist Scene für Scene dem Corneille getreu gehalten.

Goldoni's Lügner ist allerdings auch eine Nachbildung des Spanischen, aber unstreitig zeichnet er sich vor allen ihm vorangegangenen Bearbeitungen aus durch gelungene Modificationen sowohl, die von glücklicher Erfindungskraft zeugen, als durch größere Raschheit der Handlung, und Laune des Vortrags; dem Schiefen und Unbestimmten der Charaktere ist einigermaßen durch genauere Zeichnung nachgeholfen, obschon auch hier mehr Oberflächlichkeit als Tiefe der Schilderung herrscht, wie in allen Goldonischen Stücken. Die innere komische Kraft ist es, die ihnen ganz vorzüglich abgeht. Auch finden sich die übrigen Fehler, welche diesem Dichter eigen sind, reichlich im Lügner wieder: fade Scherze aus der flachen Alltags-Conversation, platte witzlose Einfälle, unnöthige Dehnungen des Dialogs, welche gegen die Raschheit der übrigen Scenen unangenehm abstechen: manche Charaktere nur leicht skizzirt und eben hingeworfen. Uebrigens hat Goldoni den Lügner moralischer genommen, als seine Vorgänger. Er hat in die Charakteristik des Lelio (so heißt er bei ihm) Züge wirklicher Niederträchtigkeit, die uns denselben verächtlich machen sollen: nicht genug, daß er sich z. B. die Nachtmusik, die hier am Anfange des Stücks wirklich

gebracht wird, bei Rosauren selbst anlügt; auch ein Geschenk von kostbaren Spitzen, das der blöde Liebhaber Florindo seinem Mädchen (Rosaure) durch einen unbekannten Kaufmannsburschen zugeschickt, giebt er für das seinige aus; ferner hat er ein Mädchen, mit dem er heilig schon versprochen gewesen, treulos verlassen, und nicht bloß verlassen, sondern ist auch mit einem Theil ihrer schon erhaltenen Mitgift davon gegangen. Theils dadurch, daß Florindo den Zusammenhang mit der Nachtmusik, mit dem Geschenk und mit einem Sonnett, für dessen Verfasser Lelio gleichfalls sich namhaft gemacht, aufklärt, theils durch einen Brief der von Lelio verlassenen Römerin an den Vater wird der Lügner entlarvt: die Ankunft der Römerin selbst wird gemeldet, der beschämte Lelio nimmt Abschied, und verspricht, sich zu bessern. Freilich witzelt ihm sein Bedienter hinterdrein: »Das Liedchen kann ich auswendig: keine Unwahrheit mehr, aber doch hin und wieder eine sinnreiche Erfindung.«

Dieser Goldoni'sche Lügner ist es, welcher in einer deutschen Bearbeitung auf die deutsche Bühne gebracht, und sonst immer mit sehr vielem Beifall gesehen worden ist. Das Stück ist noch bekannt unter dem Titel: Wahrheit ist gut Ding! Schletter, der Bearbeiter desselben, hat mit sehr verständiger Theaterkenntniß die bedeutendsten Schwächen der italiänischen Arbeit nicht nur zu heben gesucht, sondern hat auch in der

ganzen Oeconomie des Stücks und in der Eintheilung der Scenen sehr wesentliche Verbesserungen angebracht, einige Auftritte neu hinzu gedichtet, und besonders durch festere Zeichnung und Entwickelung der Charaktere sich um das Ganze ein Verdienst erworben. In letzterer Hinsicht verdienen besonders die beiden Mädchen genannt zu werden, die bei Goldoni ein paar ganz alberne, widerliche Geschöpfe sind; hier ist die eine, Friederike, ein neckisches, muthwilliges, liebenswürdiges Ding, bloß mit einer Dosis Eitelkeit begabt, die andere, Luise, sanft und sittsam, die leider mit einem Menschen beglückt wird, der zwar von ganz ehrlichem Schlage, aber auch weiter nichts, als ehrlich ist — was, nach dem richtigen Urtheil der Franziska in Minna von Barnhelm, verzweifelt wenig ist. Auch den Charakter des Lügners hat er noch ernster angefaßt, als Goldoni. Seine meisten Lügen sind nur nothgedrungene: er schämt sich des Lasters und bereuet es, hat aber nicht die Kraft es abzulegen — und freilich wird er auch hier in verdientem Maaße nicht bestraft.

Der Erzlügner oder der alte betrogene Narr (l'Archi-Menteur ou le vieux fou dupé) von Destouches, eines von den Stücken, welche erst nach dem Tode des als komischen Dichters nicht zu verachtenden Verfassers von dessen Sohne herausgegeben worden sind, gehört nicht in diesen Cyklos: die Intrigue des Stücks ist durchaus eine

andere, der Lügner treibt darin sein Handwerk nicht sowohl aus Liebhaberei und aus angewöhnter Natur, als vielmehr, um mit Einverständniß seiner Mutter seinem Herrn Vater, eine Art von Klingsberg d. Aelt. in Kotzebue's Stück, von dessen verliebten Albernheiten zurück zu bringen: so ziemlich die Hauptperson des Stücks, welche die ganze Handlung um sich her in Bewegung treibt, ist eine verbuhlte, französische Kokette, die sowohl den alten Narren als den nicht viel klügeren Herrn Sohn bei der Nase herum führt. Das Stück gehört unter die Früchte des Alters, indessen, wie schon Lessing, der diesen Dichter mit vieler Unpartheilichkeit würdigte, mit Recht sagt, Früchte des Alters eines Destouches, die als Blüthen der Jugend anderer Schriftsteller Ehre machen würden.

Unser Herr Schmidt, eben so sehr als einer der vorzüglichsten darstellenden Künstler, wie durch einsichtsvolle Leitung und zweckmäßge Anordnung und Thätigkeit um unsere Bühne höchst verdient, auch als dramatischer Dichter und Schriftsteller nicht unrühmlich bekannt, wollte den Charakter des Lügners, der in der Schilderung so äusserst reichhaltig ist, ganz unabhängig von den vorangegangenen Bearbeitungen, die sich, wie wir gesehen, fast alle auf das spanische Original zurückführen lassen, selbstständig und eigenthümlich auf die deutsche Bühne bringen. Er concurrirte mit diesem Stück zu der von Cotta, wenn wir nicht irren,

1808, ausgestellten Preisaufgabe, und erhielt damit den Preis, nach unserem Dafürhalten, wohlverdient: unstreitig darf dies Lustspiel den besseren deutschen Original-Lustspielen, an welchen wir eben nicht reich sind, beigezählt werden.

Die Originalität des Stücks kann von Niemanden in Zweifel gezogen werden, obschon aus der Vergleichung hervorgeht, daß dem Dichter in einzelnen Zügen und Scenen jene früheren Schilderungen in der Seele gelegen haben. Aber Herr Schmidt hat sich jene Elemente so ganz angeeignet und durch eigene Erfindungskraft und Umbildung sie in einen so völlig neuen Stoff umgeschaffen, daß sie ihm mit vollem Rechte als unbestreitbares Eigenthum zuerkannt werden müssen.

Herr Schmidt hat schon in der Schilderung des Hauptcharakters seine nächsten Vorgänger, Goldoni und Schletter, gänzlich verlassen, indem er ihn nicht mit Zügen gemeiner und niedriger Gesinnung, mit der Absicht des Betrugs und Diebstahls, sondern allein als leichtsinnigen, eitlen Aufschneider darstellt. Man pflegt auch wohl im gewöhnlichen Leben zwischen dem lasterhaften und leichtsinnigen Lügner zu unterscheiden, obschon nicht mit philosophischer Schärfe: denn die Lüge ist überall ein Laster, und auch der aus Leichtsinn demselben sich ergiebt und Wohlgefallen daran findet, ist, sobald irgend Gelegenheit und Umstände ihn verwickeln, nicht mehr sicher vor den gröbsten Handlungen der Niederträchtigkeit. Eben

darum sind wir der festen Ueberzeugung, daß dieser beziehungsreiche Charakter des Lügners durchaus nur für das ernstere Drama — es braucht nicht gerade Trauerspiel zu seyn, sich eigne, wenn anders die dramatische Dichtung sittlichen Werth und sittlichen Einfluß auf die Gemüther behaupten soll. Man begnügt sich gewöhnlich mit der Ausflucht, daß das Drama nichts anderes, als geistig-sinnliche Ergötzung, ästhetisches Wohlbehagen u. dgl. zum Zweck habe. Ganz richtig. Aber gerade dieses ästhetische Gefühl, wenn es rein und wahr, und nicht Erzeugniß narrenhafter, verkünstelter Modebildung ist, wird beleidigt nnd verletzt, wenn die erste Eigenschaft der Humanität, das sittliche Gefühl, beleidiget und verletzt wird. Nur einem Franzosen, wie dem Corneille, kann man es allenfalls verzeihen, wenn er sich mit fader Vernünftelei aus dieser Schlinge herauszuwickeln sucht. Nach ihm besteht Güte der Sitten, welche Aristoteles als die erste und wesentlichste Eigenschaft einer tragischen Person aufstellt, in dem glänzenden und erhabenen Charakter irgend einer tugendhaften oder strafbaren Neigung, so wie sie der eingeführten Person entweder eigenthümlich zukomme, oder ihr schicklich beigelegt werden könne. Daraus sucht er er auch seinen Lügner zu vertheidigen. »Das Lügen, sagt er, ist unstreitig eine lasterhafte Angewohnheit: allein Dorant bringt seine Lügen mit einer solchen Gegenwart des Geistes, mit so vieler

Lebhaftigkeit vor, daß die Unvollkommenheit ihm ordentlich wohl läßt, und die Zuschauer gestehen müssen, daß die Gabe, so zu lügen, ein Laster sey, dessen kein Dummkopf fähig ist.« Leider ja! Das ist es eben, was dem Goldonischen und Schletterschen Lügner — der früheren gar nicht zu gedenken — so sehr zum Vorwurf gereicht, daß von dem, was sie bezwecken, Beschämung des Lügners und dadurch sittliche Einwirkung auf die Zuschauer, gerade das Gegentheil erfolgt. Man weiß noch, wie bei den Darstellungen jener Stücke im Parterre gerufen wurde: Der Kerl lügt, wie ein Engel, göttlich herausgewickelt! u. dgl. — Fürwahr, wenn das ein ästhetisches Wohlgefallen genannt werden kann, so möge künftig in unsere Litaneien mit eingerückt werden: Vor aller Aesthetiks-Noth bewahr' uns lieber Herre Gott!

Da Herr Schmidt einmal diesen Charakter zu einem Lustspiel bestimmt hatte, so müssen wir die Art, wie er denselben behandelt hat, auf diesen Zweck berechnet, durchaus für die einzig richtige erklären; und eben dieser glückliche Griff ist es, der dem Publikum — den meisten wohl unbewußt, warum — ein wesentliches Vergnügen bereitet. Herr Schmidt hat sich von der moralischen Tendenz, so viel als irgend möglich, entfernt gehalten. Wir möchten noch einen Schritt weiter gehen, und diesen Felix Wahr bei weitem mehr für einen lustigen Windmacher und Aufschneider, als für einen

wirklichen Lügner erklären, und noch einen weiter, indem wir diesem Charakter zwar poetischen Werth, und in ganz vorzüglichem Grade, aber Wahrheit auf keine Weise zuerkennen. Im Leben und in der Natur findet sich ein solcher Mensch schlechterdings nicht: er ist entweder boßhafter und schlechter, oder weniger gewandt, verschlagen und unwahrer als dieser Wahr. Die Behauptung können wir freilich nur andeuten: aber ohne Grund wird sie nicht ausgesprochen. Wir haben das vielleicht in unserer ersten Anzeige dieses Lustspiels nicht ganz richtig ausgedrückt, wenn wir die Zeichnung der Charaktere für Carricatur ausgaben. Es sollte heißen daß die Zeichnung, unbekümmert um die Wirklichkeit, ihr freies Phantasiespiel getrieben habe. Dadurch aber verliert sie nicht. Der Dichter stellt sich mit seiner Schilderung über die Natur, und treibt mit dieser Scherz und Spiel: so lange dies ergötzt, ohne edlere Empfindungen zu beleidigen, ist — so meynen wir — der Zweck des Lustspiels ganz erreicht, und somit kommen wir wieder auf unsere vorige Behauptung zurück, daß dieses Stück wirklich unter die vorzüglichsten deutschen Original-Lustspiele zu rechnen sey. Bloß am Ende vergißt sich der Dichter, wenn er den Felix mit einer moralischen Betrachtung abtreten läßt; zum Charakter der Person paßt sie nicht, und auf die Zuschauer wirkt sie nicht; sie ist somit überflüssig.

Wir sind schon zu ausführlich gewesen, und können unsere Bemerkungen nicht weiter fortsetzen. Es sey genug, wenn wir hinzufügen, daß auch die übrigen Charaktere des Stücks, so wie die Handlung, die durch das Ganze sich hindurch zieht, neu und Herrn Schmidt eigenthümlich sind. Die beiden Mädchen finden sich auch hier, aber die eine will bloß ihren eifersüchtigen Liebhaber (Advocat Loder) bessern, die andere ist eine alberne Mode-Närrin, wie sie die überspannte Tages-Bildung leider! zu Dutzenden erzeugt hat. Daß der Lügner auch bei dieser abfährt, ist Strafe genug. Statt des gutmüthigen, fast pinselhaften Vaters des Lügners sehen wir hier eine gutmüthige Tante, die nicht ohne Verstand ist, und der wir einige Verzärtelung ihres Lieblings allenfalls verzeihen. Nur einige Lügen, oder besser Aufschneidereien, erinnern an die vorigen Originale — dahin gehören das Duell und das Losgehen der Pistole, hier einer Windbüchse. Aber statt der Erzählung des Lügners von seiner vorgeblichen Heirath erhalten wir hier eine weit glücklicher angelegte Erzählung, in welcher sich zwar die Einfälle jener wiederholen, die aber in dieser Zusammenstellung einen weit lustigeren Effekt hervorbringt. Man muß sie sehen, oder lesen.— Ueber alles dies, wenn es die Veranlassung giebt, das Weitere in Zukunft.

Renata,

romantisches Drama in 5 Abtheilungen, von Fr. v. Heyden.

Dargestellt am 24. März.

Dies Stück hat die schlechte Gisela, von welcher neulich die Rede gewesen, einigermaßen wieder zu Ehren gebracht, in sofern wenigstens, daß es, wo irgend möglich, noch mattherziger ist, als jenes, und langweiliger. Unser Publikum hat es nicht eben ausgezischt, wohl aber ausgelacht, besonders am Schluß: unstreitig eine sehr fröhliche Art, sein Urtheil zu erkennen zu geben. Die Wiener dagegen sollen sich ausnehmend daran erbaut haben, wahrscheinlich wegen der frommen Wallfahrt zum Muttergottesbilde, welche im dritten Acte unter heiligen und rührenden Gesängen dargestellt wird. Dafür haben wir kalten Norddeutschen vermuthlich nicht den rechten Sinn, die wir, zwar Protestanten, doch ein solches Kirchenspiel auf der Bühne wohl für etwas Unziemendes und eine ehrwürdige Sache zu leichtsinniger Gaukelei Herabwürdigendes halten möchten.

Da dieses Stück bereits im Druck erschienen ist, so haben wir nicht nöthig, die Fabel desselben besonders zu erzählen. Ob der Stoff eine historische Grundlage habe, wissen wir nicht, wir glauben aber, nein. Wir haben vom Stück nur ein

paar Bogen vor uns liegen, die als Makulatur in unsere Hände gerathen sind; es ist möglich, daß der Verfasser in der Vorrede sich näher über seine Arbeit erklärt hat. Die Scene ist in Nieder-Burgund; für das Zeitalter geben die vorkommenden Troubadours eine Hinweisung. Es ist eine Art Schicksalsfabel, aber von der ganz leichten, oberflächlichen Gattung: eine Schuld des Vaters wird an den — sehr gut gerathenen Kindern — durch einen kleinen Schreck gestraft, und der Zwist zweier Fürsten, von dem ein Weib die Ursache gewesen, in den Kindern ganz vergnügt wieder versöhnt. Um die Handlung in etwas zu heben und zu beleben, wird so eine Art von Unzufriedenheit mit dem transjuranischen Landesfürsten, dem man sich unterwerfen müssen, und als Folge derselben eine Empörung eingeschaltet, die ganz kräftig und erhaben anfängt, aber sich sehr lahm endigt: denn die sämtlichen Baronen Nieder-Burgunds, die mit so großen Worten sich verschworen, und ihr Anführer Klodion mit ihnen, werden nach kaum begonnenen Kampfe schon — als arme Gefangene eingebracht. Die Herren stehen wirklich erbärmlich da, am traurigsten unter ihnen der Held Klodion, der Held des Stücks, so pomphafte Worte er vorbringt.

Die Anlage des Ganzen ist nicht übel und gäbe wohl Stoff zu einer anziehenden Behandlung. Aber zu einer tüchtigen Ausführung hat es dem

Verfasser durchaus an poetischer Kraft gefehlt; es ist, als ob ihm die Schwingen versagten, sobald er sich irgend im Flug ein wenig heben will. Ein paar Stellen sind wirklich poetisch; für die gelungenste halten wir die Schilderung des Klodion von dem Entstehen seiner Liebe, die freilich auch durch den herrlichen Vortrag unsers Jacoby, der in solche Stellen aus innerer Kraft immer einen ganz besonderen Zauber zu legen versteht, bedeutend gehoben wurde. Wenn man dagegen ein wahres Muster der Unkraft und Unpoesie haben will, so dient dazu der possierliche Monolog des Königs Floribert im dritten Aufzuge, vor dem Bilde:

»Was soll ich thun, bin ich mit dem Regieren
für heute fertig? — Ich will sagen.«

Sein Blick trifft auf das Bild; also fährt er fort:

»Nein,
Das ist ein wild, unmenschliches Vergnügen.
Ich fand es sonst doch nicht. — Wie ist mir
denn ꝛc.«

Genug, das Bild hat ihn bezaubert und er findet Freude, zu Füßen dieser gemalten Frau zu spielen:

»Da steht ja meine Harfe. Es ist lange,
Daß ich sie nicht berührt, ich glaube gar,
So lang' ich König bin. — Was mir da beifällt;
So ist das Königreich wohl unmelodisch? (lacht)
Nein, nein, nur sind in dieser freien Kunst
Die guten Virtuosen etwas Selt'nes.

(Er greift in die Harfe.)
Sie stimmt nicht, — wie mein Königreich. —
Was thut's,
Ein rechter Musikus braucht auch den Hammer.
(Er stimmt, dann gegen das Bild.)
Ich will der schönen Frau ein Liedchen singen.
(Er präludirt.)
Doch will ich's lassen.« —

Und dann setzt er die Harfe wieder weg, und spricht noch ein Bischen weiter mit dem Bilde, — die langweiligste Unterhaltung von der Welt. — Der Verfasser scheint besonders viel auf die sogenannten Wechselverse zu halten, welche in den griechischen Tragödien fast ausschließend bei heftigem Wortwechsel mit großer Wirkung angebracht werden; dort enthält jeder einzelne Vers einen vollständig und sinnreich ausgesprochenen Gedanken, und, wo möglich, immer der eine den andern überbietend. Wie dagegen hier? Die beiden Geschwister Adelheid und Floribert erzählen sich in solchen Versen, großentheils in halben, ihre Jugendspiele, z. B. Fl.: »Kennst du den Baum?« Ad.: »Du stiegst ihn einst hinan, mein Eichhorn, mir entlaufen, einzufangen.« Fl.: »Ich fing's.« Ad.: »Ein Ast brach.« Fl.: »Oben aus dem Wipfel fiel ich herunter.« Ad.: »Und zerschlugst die Stirne.« — Und so sprechen sie im Duette nach geraumer Zeit weiter. Den lustigsten Effekt macht dies im fünften Act, wenn sich die beiden

zärtlichen Paare einander in die Arme fallen: »Nun bin ich dein!« ruft das eine, »Nun bist du mein!« ruft das andere, und man erwartet wirklich, daß sie nun ein — Doppel-Duett mit einander zu singen anfangen werden. Unter die lustigsten Scenen gehört unstreitig noch die, wo Floribert in der Kirche sich an Lila andrängt, und das arme Mädchen, die wie auf der Folter stehen muß, mit seinen sauberen Liebeserklärungen unterhält. Da singt unter andern hinter der Scene der Chor der Engel, die leider diesmal nicht sehr gut bei Stimme waren, und wie sie Pause machen, Lila zu Floribert »kindlich hold«: »Die Engel sind nicht sichtbar!« — »Einen seh ich!« erwiedert ihr Fl. ganz entzückt, daß sie natürlich hochroth werden muß. In Wahrheit, das ist eine erbauliche Scene.

Was dem Stücke auch bei der lebendigsten Darstellung doch immer noch schadet, sind die vielen Dehnungen und selbst Wiederholungen, die, wie es scheint, bei allem Streichen nicht ganz haben entfernt werden können. So wird z. B. die Verschwörung der Burgundischen Barone doppelt eingeleitet hinter einander und erst durch Handschlag und Versicherung, dann wieder durch Zusammenhalten der Schwerter, fast mit denselben Wendungen in den Gedanken, bestätigt. Aehnliche Wiederholungen sind uns bei der Vorstellung mehrere aufgefallen. — Die einzelnen Charaktere sind

nicht übel gehalten und verrathen einen Dichter, der die Bühne kennt: nur der König Floribert ist verzeichnet. Das ist nicht der Geist der Chevalerie und des heiteren, fröhlichen romantischen Lebens, wie er hier gezeichnet wird, sondern wirkliche Geckenhaftigkeit und Leichtfüßigkeit, zu der man im Fortgange des Stücks die kräftige Tapferkeit, mit welcher er die Empörung dämpft, nicht reimen kann. Ueberhaupt geht die ganze Empörungsgeschichte so schnell vorüber, daß man kaum begreift, warum sich die Herren und der Dichter mit ihnen, darum bemühet haben: die Liebespaare hätten ja wohl auf andere Weise zusammen gebracht werden können. Aber freilich der Floribert sollte in der vollesten Glorie der Großmuth erscheinen.

Eine Hauptrolle im Stück spielt das gemalte Bild mit dem Namen Renata, den hier drei Frauen führen, Mathilde, Adelheid und Lila und der zugleich auch in seiner etymologischen Bedeutung angewandt wird, denn Renata heißt die Wiedergeborene. Das Bild ist von Hrn. Hardorf, dem Sohne, verfertiget und, da er eben im Begriff steht, nach den Kunststädten Deutschlands, Dresden und München abzureisen, für ihn dorthin ein gutes Empfehlungsschreiben. Nur die rechte herabhängende Hand scheint in der Ferne nicht sowohl verzeichnet, als nicht zum besten schattirt. Das Ganze ist wohl auch ein wenig zu modern gedacht: indessen ist das nicht weiter störend.

Von der Vorstellung reicht im Allgemeinen die Versicherung hin, daß sie alle billige Forderungen befriedigte; die Rollen sind alle auf das beste besetzt: Herr Lebrun König Floribert, Herr Jacobi Klodion, Hildebert Herr Schwarz, die beiden Damen Unzer und Reinhold die Adelheid und Lila — das sind die Hauptrollen. Vielleicht ist es möglich, daß in die, wie wir vorhin erinnert, ganz verzeichnete Rolle des Floribert noch einige Haltung gebracht werden kann, wenn Herr Lebrun sie ein wenig ernster nimmt, besonders in den zärtlichen Stellen, wo der Ton zuweilen eben ganz nahe am Komischen hinstreifte. Indessen ist doch noch die Frage, ob auch das gerade helfen wird.

Die Stegmann'sche Composition der Chöre zeichnet sich aus durch sehr edlen Stil, und hat gar schöne Stellen, nur müßte der (weibliche) Chor der Engel mit noch ein paar besseren und volleren Stimmen besetzt seyn, als diesmal der Fall war. Besonders war der Sopran schwach und unrein. — In Decorationen und Kleidungen ist nichts gespart, wie überhaupt nichts unterlassen worden, was irgend in der Darstellung dem Stücke selbst zu Gunsten hätte kommen können.

Alceſtis,

heroiſche Oper in drei Acten. Aus dem Franzöſiſchen durch E. Herklats, Muſik vom Ritter Gluck.

Dargeſtellt am 28. April.

Bevor wir von dieſer Oper, einer der genialſten Schöpfungen der muſikaliſchen Dichtkunſt, und von der Aufführung derſelben auf unſerer Bühne ſelbſt reden, möge eine kurze Ueberſicht der vorzüglichſten Bearbeitungen, welche dieſe Fabel von Euripides an verſchiedentlich gefunden hat, vorausgehen.

Die Sage von der freiwilligen Selbſtopferung der Alceſtis, die, um ihren Gemahl dem Leben zu erhalten, an ſeiner Statt ſich den unterirdiſchen Göttern weihete, aber vom Herakles dem Tode (Thanatos) wieder abgekämpft, und dem Admetos zurückgebracht wurde, gehört unter die epiſchen Sagen der griechiſchen Vorzeit. Homer berührt ſie noch nicht: bei ihm heißt Alkeſtis bloß

— — — »die Fürſtin
Aller Frau'n, die ſchönſte von Pelias blühenden Töchtern.«

Euripides aber entlehnte ſie gewiß aus anderen früheren epiſchen Dichtern, deren Geſänge unter den Griechen verbreitet waren. Da bei einer

heroischen Sage, die wir hier bloß als Quelle und Grundlage dramatischer Dichtungen betrachten, die Frage nach dem eigentlichen Sinn der historischen Andeutung derselben uns auf Abwege führen würde, so sey es genug, im Allgemeinen zu erinnern, daß es in unserer Zeit der historischen Forschung und Deutungskunst nicht an Versuchen gefehlt hat, auch dieser Fabel eine reine Wirklichkeit abzugewinnen. In einer Abhandlung z. B. mit der Aufschrift: Alceste, mehr Wahrheit, als Dichtung, (im Februar-Stück des deutschen Merkurs, 1792) erweiset einer unserer größten Alterthumsforscher mit eben so viel Gelehrsamkeit, als Scharfsinn, daß die ganze Erzählung von einem Scheintodte erklärt werden müsse, aus welchem Alkestis durch glücklich angewandte Mittel wiederum in's Leben zurück gebracht worden sey. Die Anstrengungen der Pflege und Wartung, welche die zärtliche Gattin bei der Krankheit ihres Gemahls bewiesen, hatten ihre Kräfte erschöpft, und sie selbst dem Tode nahe gebracht; Herkules also wäre als der glückliche Arzt zu betrachten, dem es gelungen, so treue Liebe zu belohnen und die zärtlichen Gatten wieder zu vereinen. — Böttiger ist es, welcher diese Deutung, die so nahe liegt, und ohne Zwang aus der Sage abgeleitet werden kann, in der angeführten Abhandlung ausgeführt hat.

Euripides scheint die Alkestis zuerst auf die attische Bühne gebracht zu haben. Seine Tra-

gödie, welche wir noch übrig haben, zeichnet sich aus durch besondere Eigenthümlichkeiten, welche wir an anderen Stücken aus dem griechischen Alterthume nicht so wahrnehmen: zuerst nämlich dadurch, daß sie den Charakter fast moderner Sentimentalität an sich trägt und von dieser Seite für heutige Leser höchst anziehend wird. Die Schilderung der edelsten, häuslichen Verhältnisse, der Gatten- und Elternliebe, der Gastfreundschaft, also der schönsten Tugenden der Menschlichkeit, trägt durchweg das Gepräge der reinsten, liebenswürdigsten Sittlichkeit, worin man zwar das Antike, oder, wie ich mich Deutsch, und wie ich glaube, ächt und treffend ausdrücken möchte, das Heidnische nicht verkennen kann, aber doch so, daß man fühlt, es habe dem Dichter nur die vollendete Weihe der Religion gefehlt, die Alles vergeistiget, um unserer Gesinnung und unserer Empfindung ganz und durchaus verwandt zu werden. Der Entschluß der Alkestis, zu sterben, und ihr Abschied von ihren Lieben und dem Leben, der, auch nach A. W. Schlegels Gefühl, »schmerzlich entzückend« dargestellt wird, (über dramat. K. u. L. 1. Th. S. 245) wird uns von einer Dienerin erzählt, und diese Erzählung gehört unter die trefflichsten Schilderungen des classischen Alterthums, ganz der Zeiten würdig, in welche Sophokles seine Elektra, Phidias seine Pallas und Xenophon seine Panthea schuf. Wir enthalten uns ungern, diese Er-

zählung in einer deutschen Nachbildung unseren Lesern mitzutheilen; man würde außer der vollendeten Schönheit des Ganzen, so weit sich diese in Nachbildungen wieder geben läßt, unter andern auch die Grundzüge der berühmten und viel bewunderten Abschieds-Scene der Maria Stuart in Schillers herrlicher Tragödie hier schon vorfinden können, ohne daß daraus gefolgert werden soll, daß Schiller wirklich dem Euripides seine Schilderung zu danken habe.

Wie sehr von dieser Seite die Euripidnische Tragödie dem neueren Zustande der Bildung angemessen und dem heutigen Gefühl für das Schöne und Gute sich einschmeicheln mag, in so auffallenden Widerspruch mit unsern Ansichten und Empfindungen tritt eine andere Eigenthümlichkeit der griechischen Alkestis, die nämlich, daß ein großer Theil des ganzen Stücks in der Behandlung und Einkleidung sich ganz nahe dem Komischen zeigt. Die Art wenigstens, wie Herkules auftritt, so derb, roh und ungeschlacht, und auch, nachdem er sich in seinen edleren Charakter wieder zurück gefunden, bei der Zurückbringung der Alkestis wieder neckisch und jovialisch, möchten wir, nach unserem Gefühl, mit dem Ernste und der Würde der Tragödie nicht zusammen reimen können, da auch das, was Schlegel, bei der Beurtheilung der Shakspearischen und Calderonischen Stücke so treffend mit dem Namen Ironie bezeichnet und bestimmt hat,

mit dieser Weise keineswegs in eine Gattung gebracht werden kann. Daher bemerkt auch der Père Brumoy, unter den französischen Kunstrichtern einer der verständigsten Beurtheiler des griechischen Drama, nicht so ganz ungeschickt, es finde sich in einigen Scenen der Eur. Alkestis un petit vernis de familiarité, — qui paroit tenir de l'aisance du comique plutôt, que de la dignité tragique. Und unser Landsmann Lessing fand sich nicht wenig geneigt, diese Tragödie zu einer Gattung der Tragi-Comödie zu rechnen, welche von den Griechen unter dem Namen des Drama satyricum bekannt ist, — ein freilich wunderbares Urtheil, in welchem man — nach reifer Erwägung — den großen Mann kaum noch zu erkennen glaubt. Wie auch diese Eigenthümlichkeit aus der inneren Beschaffenheit der griechischen Bildung sowohl, als aus dem Charakter des Euripides erklärt werden könne, möchte hier an unrechter Stelle entwickelt werden und dem Zwecke dieser Anzeige selbst wenig angemessen seyn.

Von griechischen Dichtern werden als Bearbeiter desselben Gegenstandes noch zwei andere genannt, Antiphanes und Phrinichus, deren Stücke jedoch bis auf unsere Zeiten nicht gekommen sind.

Auf die römische Bühne brachte die Alcestis (in der ächten Aussprache gleich dem Griechischen Alkestis) der alte Dichter Ennius, welcher sich, wie in anderen Stücken, so auch in diesem, ganz vorzüglich an Euripides gehalten haben mag.

Noch einen andern Römer, welcher sich mit diesem Stoff beschäftiget, nennt uns Gellius in einer Stelle, in welcher der Name des Dichters selbst mit Gewißheit nicht auszumitteln ist: wahrscheinlich hieß er Lävius, der anderweitig auch als erotischer Dichter genannt wird. (Vergl. Scaligeri Lection. Auson. 1. 27.)

In der neueren dramatischen Litteratur finden wir bei unseren Landsleuten — um mit diesen den Anfang zu machen, schon im siebzehnten Jahrhundert diesen Gegenstand in Singspiele eingekleidet und auf den deutschen Bühnen vorgestellt. In Leipzig nämlich wurde das neuerbaute Schauspielhaus mit einer Oper Alceste eröffnet, welche der Herr Paul Thiemich, Collega an der St. Thomasschule, verfaßt hatte; und welche den Titel führt: »Alceste, in einer Opera, mit Churfürstl. Sächs. gnädigster Verwilligung auf dem neuerbauten Schauplatze zu Leipzig in der Ostermesse des 1693. Jahres gegeben.« Es ist eigentlich eine Uebersetzung der italienischen Arbeit des Aurelio Aureli, »dessen Drama auf denen Adriatischen Scenen (d. h. in Venedig) ein ungemeines Lob erhalten.« Thiemichs Opern standen damals in ungemeinem Ansehen, und genossen des größten Beifalls. »Wir können die glückliche Leichtigkeit und Anmuth seines Ausdrucks nicht genug bewundern,« — sagt ein damaliger Kunstrichter von diesen Arbeiten; — »Seine Arien und

seine Chöre sind — zum Küssen.« — z. B. Alceste redet zu ihrem Gemahl in der dritten Person, und singt:

»Werther Bräutgam, Seine Schmerzen
Gehn mir eben auch zu Herzen,
Seine Pein ist meine Noth,
Sein Betrübniß meine Plage« ꝛc.

Des Königs Liebling Lesbus, dem zugemuthet wird, für Admet zu sterben, läuft davon:

»Ja, ja, wenn's so gefährlich steht,
Und bis ans Leben geht,
Muß man sich nach der Decke strecken,
Ich bleibe nicht!«

Da Alceste bereits in der Hölle angekommen ist und von den Furien geplagt wird, bereut sie ihre That in folgender Arie:

»Verdammter Stoß,
Der mir das Herz durchstochen
Und meinen Lebensdrat zerbrochen!
Wer macht mich wieder los?
Verdammter Stoß!«

Diese Alceste erhielt nicht nur auf dem neuen Schauplatz zu Leipzig, sondern auch auf dem Hoftheater des Herzogs Johann Adolph von Weißenfels, den rauschendsten Beifall. Dazu trug ohne Zweifel die hochgerühmte Composition derselben bei von dem damaligen Kursächsischen Capellmeister Strunk und was das besonderste war, die Frau Schul-Collegin Thiemich bezauberte in der Haupt-

rolle der Alceste durch ihre bewundernswürdig schöne Stimme und Action Alles so sehr, daß sie unter die größten Sängerinnen ihrer Zeit gerechnet wurde. Die Oper nimmt die eigene Wendung, daß Alceste nach ihrer Befreiung aus der Unterwelt in einem Dorfe unweit Larissa, plötzlich Anwandelungen der Eifersucht empfindet, und mit einem Panzerhemde angethan, um sich unkenntlich zu machen, Admetos Treue auf die Probe setzen will. Wie übel schlägt die Prüfung aus. Wirklich hat Admet Alcesten schon vergessen, und singt mit einer Schäferin, Antigone, die zärtlichsten, süßesten Liebesduette. Diese Antigone ist indessen eine Trojanische Prinzessin, um die er ehemals durch den Thrasymedes hatte werben lassen. Zum Unglück aber hatte sich der Brautwerber selbst in Antigonen verliebt und den Bruder Admetos durch ein falsches Bildniß zu täuschen gewußt. Alles dies entdeckt sich jetzt, und wie jetzt die Zärtlichen zusammen singen:

Antig. »Mein König, mein Gemahl!«

Admet. »Du Schauplatz meiner Freuden!«

Beide: »Nun weichet alle Qual.«

steht Thrasymedes, diesen Auftritt mit ansehend, seitwärts und ruft:

»Ich kann's nicht länger leiden,
Er sterbe —«

Eben geht er mit gezucktem Dolche auf den König los, als die verkappte Alceste herbeistürzt, ihm das Mordgewehr aus der Hand schlägt und so

ihren Ungetreuen rettet. Wie wird dem Admet, als er Alceſten erkennt!

»O Glück (ruft er) wie hab' ich dies verſchuldt?
Alceſte!

Was Alceſte? (ſagt die Prinzeſſin) Nun brechen
meine Hoffnungsäſte! —

Man kann denken, welchen furore Madame Thiemich bei dieſem Theater-Coup gemacht haben mag. Natürlich wird nun alles in Güte beigelegt, Admet nimmt Alceſten wieder, die ſich's willig gefallen läßt, und Antigone iſt auch zufrieden, an Thraſymedes gewieſen zu werden, nennt ihn: mein Kind, und verbindet ſich demſelben mit einem Kuſſe! —

Eine noch ältere Alceſte hatten wir vor dieſer Leipziger ſchon — hier in Hamburg. Sie wurde hier im Jahr 1680 aufgeführt und war unter den ſeit dieſem Jahre bis 1738 hier öffentlich gegebenen deutſchen Opern und Operetten, deren Zahl über 200 ſteigt, die dreizehnte. Dieſe Alceſte war nach der franzöſiſchen des Quinault gearbeitet, eines der vorzüglichſten und ſelbſt von ſeinen Nachfolgern nicht übertroffenen Operndichters aus den Zeiten Ludwig des Vierzehnten. Als Bearbeiter dieſer deutſchen Alceſte wird ein Hamburger Matſen genannt, von dem ſonſt nichts weiter bekannt iſt. Aber man darf nicht ohne Grund vermuthen, daß Matſen bloß ſeinen Namen dazu hergegeben, die Oper aber einen andern zum Verfaſſer hatte, der kein anderer war, als — Herr Heinrich

Elmenhorst, Doctor der Weltweisheit und Prediger an der St. Katharinen-Kirche allhier (geb. 1632, gest. 1704). Dieser Mann war ein guter Liederdichter, und auch in anderer Hinsicht ein rechtschaffener und gewissenhafter Mann. Bei den damaligen Streitigkeiten, welche sich besonders mit Beziehung auf die Opernvorstellungen und anderen Vergnügungen unter der hiesigen Geistlichkeit erhoben, bewies er die größte Mäßigung und Besonnenheit, dichtete selbst eine sogenannte geistliche Oper, Charitine, welche 1681 zuerst gegeben ward, in der Zahl der hier aufgeführten die achtzehnte, und gab 1688 eine eigene Schrift heraus unter dem Titel: »Dramatologia antiquo hodierna,« oder Bericht, worin bewiesen wird, daß die jetzige, von den heidnischen durch die Kirchenlehrer verworfenen, weit unterschiedenen Opernspiele, als Mitteldinge (adiaphora) wohl können von christlicher Obrigkeit zu spielen erlaubt, und von Christen, ohne Verletzung ihres Gewissens, geschauet und angehöret werden.« Auch der gedruckten Alceste ist ein weitläufiger Bericht vorangesetzt, um die Bedenklichkeiten wegen der vorkommenden heidnischen Götter »wann nur dieselben in keiner ungebührlichen und ärgerlichen Gestalt vorgestellt würden« — hinweg zu räumen. Weiter heißt es hier unter andern: »Wollte man übrigens einwenden, ob auch wohl eine Person, die einen solchen Abgott — z. E. einen Apollo, eine Venus, eine Diana ꝛc. vorstelle,

in einem christgebührlichen Stande sey? so könne man per instantium antworten: ob auch ein Präceptor, der in Schulen den atheistischen Lucianum, oder die heidnischen Poeten, Horatium, Virgilium, erkläre, oder einen Maler, der den Teufel in die Kirche oder anderswohin male, in einem solchen Stande sich befinde?« — Das Stück ist übrigens nicht bloß Uebersetzung des Quinault, sondern hat noch eine eigenthümliche Zugabe, einen gewissen Rochas nämlich, der die Stelle des Hanswurstes vertritt. Der Verfasser rechtfertigt ihn damit, »daß dieser Rochas nicht für morose und stoische Köpfe, sondern für Leute, welche einen zulässigen Scherz lieben, hinzu gefüget worden.« Zur Probe diene das Brautlied, welches Rochas dem königlichen Paare singt:

»Es ist das beste Thun der Welt,
Das zuckersüße Freien.
Wer Hochzeit macht und Kindtauf hält,
Dem wird es nicht gereuen.
Es schmeckt als lauter Marzipan,
Wenn man selbander schlafen kann.

Es ist so süß als Mandelmus,
Und Nürenberger Kuchen,
Wenn man nicht mehr um einen Kuß
Viel Stunden darf ersuchen.
Ich halt, es thut doch trefflich sacht,
Wenn man sich so gemeine macht.« ꝛc.

Diese Alceste war in Musik gebracht von Johann Wolfgang Franken.

Eine dritte Oper dieses Namens hatte den Joh. Ulrich König zum Verfasser und wurde 1719 auf dem großen Theater in Braunschweig aufgeführt. König, der lange Zeit seinen Aufenthalt hier in Hamburg hatte, gehört unter die besten Operndichter jener Zeit und seine Singspiele, die über den damaligen Geschmack in Vielem sich erhoben, zeichneten sich vortheilhaft dadurch aus, daß sie wirklich singbar waren. Auch seine Alceste liefert dazu den Beweis. Manche Arien darin sind besser und gefälliger, als neuere Dichter sie liefern. Wir theilen die Arie mit, worin Alceste sich entschließt, für Admet zu sterben:

»Da mein Leitstern muß entweichen,
Schließt sich auch mein Auge zu.
Da das schöne Licht verschwindet,
Dessen Glanz mein Herz entzündet,
Eilet auch mein Geist zur Ruh.

Und der Chor der unterirdischen Geister:

»Einsame Stille! seliger Ort!
Welchen ohn Unterschied endlich die Seelen
Willigliche oder gezwungen erwählen,
Selige Stille! ruhiger Ort!
Du bist nach Sorgen, nach Kummer, nach Quälen,
Allen Verfolgten der sicherste Port.«

Nur war der Oper durch allerlei Intriguen und Maschinerien so viel Abenteuerliches beigemischt,

daß sie eben dadurch wieder den Geschmack der Zeit, in welcher sie auf die Bühne gebracht wurde, beurkundet, wo alles desto mehr gefiel, je abgeschmackter es eben war. Im Register der Maschinen und Flugwerke steht z. B.: »Eine Brücke, worüber man zu Schiffe geht, welche einfällt. Thetis in ihrem Wagen mit Seepferden, nebst den Nordwinden, welche einen Seesturm erregen. Aeolus in der Luft, mit den Westwinden. Des Lykomedes Residenz, so bestürmet und eingenommen wird. Diana in einer feurigen Kugel, welche sich theilt und einen halben Mond vorstellt. ꝛc. ꝛc. (S. Miscellanen im Deutschen Merkur von 1773. 1r. Bd. 1s. St. S. 37 ff.)

Johann Quistorp verarbeitete im Jahr 1741 diesen Stoff zu einem Trauerspiel in prosaischen Versen, im Gottschedischen Geschmack: das Stück scheint aber sehr bald wieder verschollen zu seyn.

Die wichtigste Erscheinung zugleich in der deutschen dramatischen Literatur des vorigen Jahrhunderts und die geistreichste Bearbeitung dieser Fabel zu einem Singspiele fällt in das Jahr 1773, als die Seylersche Schauspielergesellschaft in Weimar ihren Sitz hatte. Da dichtete Wieland seine Alceste (Singspiel in 5 Aufzügen) und stellte auf unserer Bühne das erste gute Muster auf, wie Metastasio's Geschmack nachgeahmt und veredelt werden könnte. Der Dichter hatte sein Drama frei und unabhängig von seinen Vorgängern behan-

delt und in wie weit er etwa dem Euripides habe folgen können, wo aber und warum er von demselben abgewichen, selbst in Briefen über dieses Singspiel dargethan, welche in den ersten Heften des gleich damals erscheinenden deutschen Merkurs (1773) enthalten sind. Die Oper fand einen trefflichen Componisten an dem leider zu früh verstorbenen Capellmeister Schweizer, dessen große musikalischen Talente hier in ihrem völligen Glanze erschienen und für die Zukunft zu den größten Erwartungen berechtigten. Wieland spricht mit Entzücken von dieser Composition, welche auch die Sänger so sehr begeisterte, daß sie, vor allen aber Madame Koch als Alceste, auch die kühnsten Erwartungen übertrafen. Zwar erschien bald darauf 1774 die Göthe'sche Farce: Götter, Helden und Wieland: mit allerlei Witz und Spott auf die Alceste und die Briefe darüber: aber weder der Merkur erlitt dadurch den beabsichtigten Todesstoß, noch minderte sich in irgend etwas der Beifall, den die Oper auf allen Bühnen, wohin sie weiter gebracht wurde, mit immer erneuerter Stärke sich zu erhalten wußte.

Einer italiänischen Alceste und auch der französischen ist im Gesagten beiher schon gedacht worden. Von ihnen hat nur die des Quinault einigen Namen erhalten.

Um dieselbe Zeit, als Wieland's und Schweizer's Alceste durch die Schönheit und

Eigenthümlichkeit der Dichtung, so wie durch die geistreiche Composition auf den deutschen Bühnen mit der lebhaftesten Theilnahme gesehen und gehört wurde und dem vaterländischen Operngeschmack eine neue, vortheilhafte Richtung gab: brachte ein Deutscher, oder vielmehr ein Böhme, der von Wien nach Paris berufene Gluck, daselbst eine gänzliche Umwandelung der musikalischen Dichtungsart hervor, ein Riesenwerk, nicht nur im Zusammenhange betrachtet, mit der Bildung und Vorbereitung jener Zeit, sondern auch in dem mächtigen Einfluß, den dasselbe auf die folgende Ausbildung der musikalischen Kunst hervorgebracht hat. Es ist nur Einer von den Nachfolgern, der mit Gluck verglichen, ihm zur Seite gestellt werden kann, der göttliche Mozart. Er aber war der erste, welcher den dramatischen Charakter in die genaueste Verbiudung mit dem musikalischen Ausdruck zu bringen wußte. Jede seiner Compositionen trägt eine feste, bestimmte Gestalt, die in ganz vollendeter Einheit des Charakters da steht. Dies schließt von selbst aus, daß hier nicht etwa an grelle Malerei oder schildernde Flachheit gedacht werde! nicht leicht herrscht größere Tiefe und Durchdrungenheit des ganzen Charakters, als in jeder einzelnen Person der Gluck'schen Dichtung. Gluck hat eine große Aehnlichkeit mit Göthe, die, daß bei beiden alles plastisch ist. Auch weiß man, daß beide in ihren Dichtungen gleiche Methode befolgen. Göthe hatte immer

sein ganzes Werk im Geiste entworfen und völlig ausgearbeitet, bevor er daran dachte, es niederschreiben zu lassen: bei einem Drama jede Rolle, jede Person klar in die Phantasie aufgegriffen und jede Scene einzeln schon durchgehandelt. Eben so Gluck. Es sind seine eigenen Worte: daß er damit zu arbeiten anfing, jede Art, und dann das Ganze des Stücks streng zu durchdenken, daß er dann sich ins Parterre versetzte und da componirte, daß er seine Arbeiten, wenn sie entworfen und die einzelnen Theile genau bestimmt wären, schon für vollendet ansähe, auch wenn noch keine Note niedergeschrieben, daß ihm aber diese Vorbereitung gemeiniglich ein ganzes Jahr und oft eine bedeutende Krankheit koste u. s. w. So erzählt Rousseau aus seinem Munde und nur so ist wahre und vollendete Dichtung möglich! —

Um die Eigenthümlichkeit der Gluck'schen Compositionen genau zu bestimmen, müßte ich tiefer eingehen, als bei dieser beschränkten Anzeige möglich ist. Vieles erklärt der Unterschied der Sprachen. Das Italiänische ist klang- und gesangreich; hier richtet sich die Aufmerksamkeit vorherrschend auf Gesang. Nicht so das Französische, das eben so sehr aller schönen Rede, wie schönem Gesange Trotz und Hohn spricht. Gluck trat wie ein Zauberer in die Mitte: reich, unendlich reich an der Gabe des Gesanges, hielt er mit Strenge auf die edelste Einfachheit des Gesanges, die in

der Ausübung auch bei beschränkten Mitteln erreichbar ist, vereinigte aber damit aus gründlicher Kenntniß der Harmonie die reichste und gediegenste Instrumentation. Die unbeschreiblich zarte Behandlung der Moll-Töne und ihrer Harmonieen beweist eben so große Tiefe des Gefühls und der Empfindung, als die feinste, edelste Bildung der geistigen Fähigkeiten überhaupt. Darum werden Gluck's Compositionen immer auch nur von feinfühlenden und geistig gebildeten Zuhörern begriffen und vollständig genossen werden. —

Alle diese Tugenden, die hier nur obenhin angedeutet werden konnten, besitzt im reichsten Maaße die herrliche Alceste, welche der ritterliche Tonkünstler in Paris vollendete, nachdem er schon vorher in Wien eine Vorarbeit dazu gemacht hatte. Mit den einfachsten Mitteln wird hier die stärkste und eindringlichste Wirkung hervorgebracht: der Ton der ganzen Oper ist der der Größe und Erhabenheit im edelsten Sinne. Für die Trefflichkeit dieser Composition spricht das unbescholtenste Zeugniß, das zwei große Männer zugleich ehrt, das des unsterblichen Mozart, welche dieser Alceste nicht aufhören konnte zu bewundern und z. B. seiner Zauberflöte nichts besseres glaubte einverleiben zu können, als den herrlichen Priester-Marsch, der ganz und durchgängig dieselben Ideen enthält, als der Gluck'sche Marsch in der dritten Scene des ersten Actes bei der Prozession der Priester und des Volkes.

Mozart selbst gestand, er habe nichts Größeres in sich auffinden können, als diese einfach-erhabene Melodie, um eine heilige Wanderung mit musikalischen Tönen würdig zu begleiten. Solche, die mehr belesen sind in den Mozart'schen Compositionen, werden auch noch andere Erinnerungen aufgefrischt finden bei Anhörung der Melodieen dieser Alcestis.

Die Aufführung dieser Oper, die leider! nur zweimal hat gegeben werden können, da nicht nur unser Gast, Madame Milder, uns wieder verlassen, sondern auch Herr Gerstäcker seine Sommerreise bereits angetreten hat, — vereinigt das Trefflichste, was geleistet werden kann, mit bedeutend Schlechtem. Zur Hauptrolle, der Alceste besitzt Madame Milder alle Eigenschaften, die zu derselben irgend gewünscht werden können. Ihr Gesang von der edel-einfachen Gattung ist durchaus dem Geiste der Composition entsprechend; auch liegt die Partie so ganz in ihrer Stimme, daß in keiner Hinsicht ein Zwang nöthig wird. Aber auch in der Darstellung übertrifft Madame Milder weit alle Erwartung, und zeigt, daß sie für diese Rollen der antiken Größe ganz vorzüglich geeignet sey. Hier sind Andeutungen, Umrisse in der Stellung und Gebehrdensprache gerade am beredtesten: diese Einfachheit, Ruhe und Mäßigung, in welcher das Gefühl nur in den zartesten Klängen vernehmbar wird, steigt hier empor zur gediegensten und ungezwungensten Erhabenheit. Es wird uns daher die

Sehnsucht nach Wiederholung eines solchen Kunstgenusses noch lange nicht verlassen können: es ist schwer, diese Eindrücke aus der Seele zu bannen, ja, es ist nicht wünschenswerth, daß man den Versuch wage. — Herr Gerstäcker wetteiferte mit ächtem Kunstgefühl mit Alcesten in der Darstellung des Admetos. Diese Rolle gehört nächst der des Horatius in der italienischen Oper zu den größten Leistungen dieses trefflichen Mannes, der an seiner Vervollkommnung sichtbar arbeitet, und sich zu einer immer höheren Stufe des Kunstfleißes empor schwingt. Die Stockung in den Recitativen, bei der ersten Aufführung im dritten, bei der Wiederholung im zweiten Act, dürfen wir ihm nicht zum Vorwurf machen: die Oper ist so rasch einstudirt worden, daß eine ungestörte Fertigkeit in diesen schweren Recitativen, zu deren Vortrag ein riesenmäßiges Gedächtniß gehört, kaum erwartet werden kann, wenn nicht die anhaltendste Uebung hat statt finden können. — Noch ist zu den gelungenen Partieen zu rechnen die des Oberpriesters — meisterhaft ausgeführt durch Herrn Reithmeyer, die kurze Erscheinung des Apollo, (Madame Ellmenreich) der Todesruf des Charon (Herr Schäfer) so wie die nicht sehr bedeutende Rolle des Evander (Herr Dölle). Eben so ist die Genauigkeit und Tüchtigkeit des Orchesters der größten Auszeichnung werth: Festigkeit, Kraft und Zartheit wurden auf die schönste Weise vereiniget. Aber

die schlechte Partie lag diesmal ganz eigentlich in den männlichen Chören (die weiblichen waren im Wesentlichen rein und gut). In den Gluck'schen Compositionen, wie in allen, wo Erhabenheit des Gesanges mit voller, harmonischer Instrumentation sich vereiniget, kommt gerade auf die treue Ausführung der Chöre alles an. Dazu gehört vor allen Dingen Aufmerksamkeit und ein reines Tragen der Stimme. Aber hilf Himmel! welche Schreiereien ließen sich hier vernehmen! und wenn diese Schrei-Töne nur rein hervorkämen, und nicht in viertel und halben Tönen untergezogen! Es trifft dieser Vorwurf ganz vorzüglich ein paar Tenoristen, und so arg, daß wir bei ähnlichen Wiederholungen die Choristen namentlich hier anzuzeigen uns gezwungen sehen werden, die die schöne Harmonie so herrlicher Compositionen auf so entsetzliche Weise zerstören. In der oben angeführten Alceste von Thiemich liegt Admetos krank zu Bette, Lesbus, sein Liebling, schläft neben ihm und träumt. Der König singt eine Arie: Lesbus im Schlafe singt mit, und da er von Wiedergenesung des Königs träumt, jauchzt er immer aus dem Schlafe hervor: große Freude! während sich im Duett der König über seine Schmerzen beklagt: große Plagen! In diesem Verhältniß stehen hier die Choristen und das Publikum. Während jene, wahrhaft wie im Schlafe und als ob sie an Unverdaulichkeiten litten, ihre unglücklichen Freu-

dentöne hören lassen, möchte das Publikum unisono mit einfallen: große Plagen! Dann erst würde die Disharmonie vollständig werden!

Herr Berthold gab uns nicht den edlen Heros, der am Scheidewege sich der Tugend gelobet, und die Reise zur Bezwingung seiner Arbeiten angetreten hat, sondern einen travestirten Herkules, wie er etwa im griechischen Drama Satyricum zuweilen vorgekommen seyn mag.

Die sogenannten Todesgötter (Mören?) machen die Sache in diesem Aufzuge burlesk. Aschgraue oder schwarze Gewänder, ganz einfach und ohne Mummerei, würden unzweifelhaft vorzüglicher seyn. Auch in der Scenerie und in Decotionen sollte der veredelnden Einfachheit vor allem Prunk und aller barocken Uebertreibung immer mehr und mehr der Vorzug eingeräumt und behauptet werden.

Manches andere müssen wir jetzt übergehen. Auch Madame Milder begeht in der Darstellung noch mehrere arge Verstoße gegen die Zeit und Sitte, in welche die Handlung dieser Fabel fällt, was uns bei einer Berliner Künstlerin — auffallend gewesen ist. — Möchte es nur möglich seyn, daß diese herrliche Oper uns bald und in vollendeterer Ausführung wiederholt werden könnte: solche Musikstücke haben einen wohlthätigeren Einfluß auf die Veredlung und reinigende Ausbildung des ächten Geschmackes, d. h. des gesunden Urtheils über

Kunsterzeugnisse, als alle — oft mit Aufopferung aufgebotenen Mittel zur Reizung und — Uebereizung, welche nichts anderes, als Abstumpfung und Gleichgültigkeit — zur Folge haben. Ein Schade, der in mehr, als Einer Hinsicht, in Rechnung gebracht werden sollte.

Eine Sprachbemerkung noch zum Schluß. Alkestis (oder Alcestis, das römische c wie k ausgesprochen) ist allerdings die richtige und gewöhnliche Benennung, aber Alceste oder Alkeste ist nicht minder ächt und alterthümlich, obschon die seltenere Form. Ich erinnere dies darum, weil man sich versucht fühlen möchte, Alceste für französische Verstümmelung zu halten, die wenigstens hier nicht statt hat. Alkestis oder Alkeste bedeutet: die Kämpferin, Streiterin, Helferin — also schon in der Benennung eine Hindeutung auf den Charakter der Person.

Ernst, Herzog von Schwaben,

Trauerspiel in fünf Acten, von Ludwig Uhland.

Dargestellt am 5. Mai. 1818

Der Verfasser, durch eine Sammlung kleinerer, lyrischer Gedichte bereits vortheilhaft bekannt, betritt mit diesem Stück zuerst das Gebiet der dramatischen Dichtung, aber auf eine Weise, welche für die Zukunft zu den angenehmsten Hoffnungen berechtiget: er vereiniget in sich die schönsten Eigenschaften, welche den dramatischen Dichter bilden, Kraft und Tiefe des Gefühls, eine lebendige, kühn auffliegende Phantasie, Reichthum der Gedanken, edlen Sinn, der sich durch Betrachtung historisch-großer Charaktere gebildet zu haben scheint, gründliche Kenntniß der Geschichte, eine gebildete und schöne Sprache. Kommt dazu noch Kenntniß der inneren Mechanik dieser Dichtungsgattung, und jene Reife des Geistes, in welcher freie Beherrschung aller Seelenkräfte die ächte Harmonie derselben schöpferisch vollendet, so erhält das Vaterland in diesem Dichter eine neue, schöne Zierde, einen, den es seinen verehrtesten Genien beizählen kann.

In aller Geschichte der Poesie bemerken wir drei Stufen der Bildung, wodurch die drei Hauptdichtungsarten bedingt und gegeben werden: diese

finden wir eben sowohl bei Betrachtung der Bildung der Menschheit oder ganzer Völker überhaupt, so wie in der geistigen Entwickelung jedes Einzelnen. Die erste Stufe der Dichtung und aller Anfang derselben ist die lyrische Poesie, wie Gefühl, Empfindung, Ahndung das erste Erwachen alles geistigen Lebens ist. Erst mit der Kenntniß und Betrachtung von Geschehenem, mit Erfahrung und Wissen, zu welchem der Mensch weiter fortschreitet, entwickelt sich das Epos, die zweite Abstufung der Poesie. Zuvor erhob der Mensch sich in frommer Andacht zum Urwesen aller Dinge, drückte er die unendliche Sehnsucht seines Herzens in wehmüthig süßen Liedern aus; und später erst sang er mit Hochgefühl die Thaten der Väter und Altvordern, die errungenen Kämpfe, die erschlagenen Feinde u. s. w. Die vollendete Bildung des Geistes, die wahre, ächte Reife desselben, die eigentliche Vollkraft seiner Thätigkeit bewährt sich auf der letzten und höchsten Stufe: das Drama ist der Gipfel der Dichtung, das, worinnen alle übrigen Arten sich vereinigen und zusammen finden: das Epos wird hier zur Handlung, zu lebendigen Gebilden, die im lyrischen Einklange sich um einen großen Grundgedanken bewegen, und in denselben zurück kehren. Ueberall, wo wir die Fortschritte der Geistesbildung in der früheren Geschichte eines Volkes auffinden und verfolgen können, werden diese drei Epochen sich bezeichnen lassen; und jede

Erscheinung, die wir in der Menschheit im Ganzen wahrnehmen, läßt sich immer und wiederholt nachweisen auch in der Welt und in dem geistigen Leben jedes Einzelnen.

Wie schön und kräftig Herr Uhland den Aufflug seiner lyrischen Empfindung genommen, davon ist das Zeugniß in seinen erschienenen Gedichten enthalten. Für das Epos hat er sich Nahrung gesammelt durch ein genaues und gründliches Studium der Geschichte, das selbst durch seinen Ernst von Schwaben auf das Ueberzeugendste beurkundet wird. Offenbar aber ist der Dichter noch zu sehr in diesem epischen Charakter befangen und eine gewisse Unbekanntschaft mit dem lebendigen Fortschreiten der Handlung und dem Zusammenfügen des inneren Baues ist unverkennbar. Herr Uhland hat sich von der Masse der historischen Thatsachen und Ereignisse, in sofern dieselben mit seinem Gegenstande im Zusammenhange stehen und deren Gewebe er bis in die zartesten Fäden hinein aufgesucht hat, überwältigen lassen und sein noch so muthig aufloderndes Dichterfeuer hat durch diese Ueberlast des Stoffes nicht den rechten Durchbruch finden können. Daher die so oft wiederkehrenden Erzählungen, welche im Drama mäßig und an der rechten Stelle angewandt sehr wirksam und dem Ganzen höchst vortheilhaft seyn können, aber im Uebermaaß und zu großer Dehnung leicht Ueberdruß und Gleichgül-

tigkeit erzeugen. Im Schauspiel ist nicht der rechte Ort zum Lernen, und das Drama ist schwerlich auch die rechte Art zum Lehren. Dieser Mangel also an eigentlich dramatischer Kunst — die nie anders, als drastisch, d. h. von Wirkung seyn kann — ist in einzelnen Abtheilungen dieser Tragödie allerdings vorhanden, ist aber auch — nach des Recensenten Ueberzeugung das Einzige, was mit Fug dem Ganzen zum Vorwurf gemacht werden könnte.

Die Geschichte, welche dieses Stück behandelt, knüpft sich der Zeit und zum Theil auch dem Inhalte nach an die verunglückte Gisela an, an jenen Bastard der Kotzebue'schen Laune, von welchem wir ohnlängst unsern Lesern in diesen Blättern unsere Meinung mitgetheilt haben. Hier, in der Uhland'schen Tragödie, erscheint die edle deutsche Frau in ihrer ächten, wahren Gestalt — ein herrliches Muster weiblicher Tugend und Vollkommenheit, sanft, geduldig und groß in Leiden, demuthsvoll, herzlich und treu im glücklichen Zustande. Die wesentlichsten Angaben aus ihrer Lebensgeschichte sind gleichfalls in diesen Blättern in der Kürze erzählt worden: und dabei gedachten wir auch mit wenigen Worten des Helden unseres Stücks, des unruhigen Ernst's von Schwaben, des erstgeborenen Sohnes der Gisela von ihrem ersten Gemahl, Herzog Ernst, genannt der Erste, gleichfalls von Schwaben. Der jüngere Ernst

(der zweite) hatte bald, nachdem sein Stiefvater, Kaiser Konrad II. den deutschen Königsthron bestiegen, Ansprüche auf Burgund, auf Verwandtschaft seiner Mutter mit diesem Hause sich berufend, laut gemacht und scharfes Mißvergnügen sich merken lassen: indessen aber nahm ihn Konrad, um Ausbrüchen des jugendlichen Aufruhrgeistes zuvor zu kommen, mit auf seinen Zug nach Italien, (1026) und schenkte ihm noch in diesem Lande, zu einiger Beruhigung seines gereizten Ehrgefühls, die reiche Abtei Kempten. Kaum aber war der unruhige Prinz nach Deutschland zurückgekehrt, als er seine Absichten in wirklicher Empörung nachdrücklicher durchzusetzen suchte, und nach mißlungenem Versuche, sich Burgunds zu bemächtigen, nur mit Verdruß davon abstand. Damals wurde er nach Ulm gefordert, um von seinem Betragen Rechenschaft abzulegen. Ernst bauete zwar auf den Beistand seiner untergebenen Grafen und Herren: allein diese hielten des Kaisers Ansehen und Würde für überwiegend, und versagten dem Herzog in Allem, was gegen jenen gerichtet sey, als etwas Unbilliges und Unrechtes, frei und offen ihren Gehorsam. Darum ergab sich Ernst dem Kaiser und bat um Verzeihung. Auf diesen Vorfall in Ulm wird in Uhlands Stück hingedeutet, wo Konrad von Ernst den Schwur verlangt, »daß er an Keinem sich räche, die von ihm getreten auf dem Tag zu Ulm.« (S. 32.) Nur Einer,

der Graf Werner von Kiburg, Ernst's persönlicher Freund und treuer Genosse bei jener Empörung, wollte von keiner Versöhnung hören, im Vertrauen, daß er auf seinen festen Schlössern vor jedem Angriff gesichert sey. Doch Konrad bemächtigte sich mehrerer dieser Festen und erklärte den Werner in die Reichsacht, seinen Stiefsohn aber ließ er, um weitere Unruhen zu verhüten, auf dem Schlosse Giebichenstein bei Halle an der Saale in festen Gewahrsam bringen.

Ernst saß in Gefangenschaft bis zum Jahre 1030. Erst da wurde er auf Verwenden seiner Mutter und die Fürbitte seines Stiefbruders Heinrich wieder in Freiheit gesetzt. Damit eröffnet Uhland die Handlung seines Stücks, indem er die Krönung des jungen Heinrich in Achen zugleich damit in Verbindung bringt. Zwar geschah diese Krönung schon im Jahre 1028, allein eine solche Abweichung von der Geschichte muß dem Dichter in allen solchen Fällen erlaubt seyn, wo die Einheit der Handlung und der raschere Ueberblick derselben dadurch gewinnen kann. Bei seiner Befreiung war dem Herzog zur Bedingung gemacht worden, seinen ehemals mit Werner von Kiburg eingegangenen Verbindungen zu entsagen, da er sich aber dessen hartnäckig weigerte, entsetzte ihn Konrad seines Herzogthums, und selbst die großherzige, stets friedlich vermittelnde Gisela gab ihrem Gemahle Hand und Wort, daß sie an dem

Schicksale ihres Sohnes keinen ferneren Antheil mehr nehmen wollte. Ernst warf sich seinem Freunde in die Arme. Von dem Schlosse Falkenstein aus, das dem Grafen gehörte, fielen sie in die benachbarten Gegenden, und raubten und plünderten; wurden aber in einem Gefechte von dem Grafen Mangold erlegt, das dem Letzteren selbst auch das Leben kostete, den 18. August 1030.

Uhland hat die Charaktere theils getreu nach der Ueberlieferung der Geschichte aufgenommen, theils veredelt, um die Theilnahme zu erhöhen. Von der ersten Gattung sind Konrad, der Kaiser, der hier von der ernsten, strengen Seite geschildert wird, und Gisela, die man sich unstreitig so am liebsten denkt, auch nach den Zeugnissen ihrer Zeitgenossen. Veredelt erscheinen Ernst selbst und Werner, die beiden Freunde. Sie geben dem Dichter Veranlassung zu einer Schilderung dieser heiligen Tugend der Menschheit, — die von der höchsten und erhabensten Wirkung ist und den classischen Dichtungen aller Zeiten kühn an die Seite gesetzt werden kann. Wir wissen kein Stück zu nennen unter den neueren, wenn wir Müllner's Schuld ausnehmen, die in anderer Art ihre Wirkung erzeugt, daß die Gemüther mit solcher Kraft erschütterte und eine so — heilige Rührung hervorbrächte, wie dieses, besonders in den Scenen des zweiten Acts.

Bei diesen so hervorstechenden Schönheiten bedauert man, daß es dem Dichter nicht gelungen ist, das Ganze so zu ordnen und zu vertheilen, daß die Theilnahme der Zuhörer nicht nur fortwährend festgehalten, sondern immer stärker und stärker angezogen wird, da hingegen hier fast der umgekehrte Gang statt findet. Der erste Act, voller Kraft und Handlung, ist eine höchst vollendete Dichtung und bildet in gewissem Sinne ein Ganzes für sich. Die grausende Aechtungsformel und der Bannfluch erregen Entsetzen und Schaudern. Die Abwechselung des zweiten Acts ist äußerst wohlthätig und ergreift das Gemüth zuerst mit wehmüthiger Rührung und stärkt dasselbe sodann durch den Anblick dieser Heldentugend, als die beiden Freunde sich umarmen. Die Scene zwischen Ernst und Hugo von Egisheim, von Edelgards Liebe wiegt ein ganzes Stück auf voll der zärtlichsten und rührendsten Scenen. In der That würde der Eindruck minder schön und ergreifend seyn, wenn Edelgard selbst hier aufgetreten wäre: ob indessen für die weitere Belebung und den inneren Zusammenhang der folgenden Handlung ihr Auftreten nicht vortheilhafter hätte benutzt werden können, ist eine andere Frage. Bald nachdem die beiden Freunde sich getroffen haben, tritt der epische Charakter schon stärker hervor, als erforderlich scheint, obgleich die Erzählung von der Kaiserwahl eben so schön ist, als geschichtlich treu. Der dritte

Act beschäftigt uns vorzüglich mit Gisela. Ihre Unterredungen mit Hugo und dann mit Mangold stehen beide mit dem Ganzen im guten Zusammenhange: die Scene, wo sie mit Mangolds Schwert zur Schmerzensmutter betet, ist wahrhaft schön und rührend-erhaben. Auch die Einmischung der altdeutschen Volkssage von den Abentheuern des Herzogs Ernst, die er in Indien und im ganzen Morgenlande bestanden, von seiner Fahrt durch den Karfunkelberg, vom Magnetberg, von den Kämpfen mit Völkern seltsamer Gestalt ꝛc., dient zu angenehmer Abwechselung und leidet eine passende und sinnreiche Anwendung; obschon diese Sage, nach einem alten Gedichte des Heinrich von Veldeck sonst auf einen andern Ernst, Herzog von Baiern und Oesterreich übergetragen wird. (Von dem Volksbuche unter diesem Namen, das Recensent noch in früher Jugend gelesen, giebt Nachricht Görres über die deutschen Volksbücher. Heidelb. 1807. S. 83 ff.) Aber die nächste Einmischung des Adalbert ist so wenig nothwendig zur ganzen Handlung und erscheint so sehr als Nebenwerk, daß die Aufmerksamkeit unausweichlich gestört, wo nicht gar irre geleitet wird. Die Erzählungen Beider, Adalberts von Ernst des Ersten Tode und der Gisela von ihrer Vermählung mit Konrad, so vortrefflich sie auch vorgetragen sind, fangen doch an, den Mangel an Handlung fühlbar zu machen, und man kann sich

des Verdachts nicht erwehren, daß der Dichter eigentlich in Verlegenheit gewesen sey, wie er die Handlung weiter habe anziehend machen sollen. Doch entschädigt der Schluß dieser Unterredung: Gisela's Strafrede an Adalbert ist groß gedacht, kräftig und erschütternd. — Der vierte Act enthält viele schöne Scenen, aber sie folgen mehr auf einander, als daß sie in einander griffen. Der Eindruck, welchen der von Warin geführte Trauerzug mit der Todesnachricht hervorbringt, ist tief und dem Ernste der Tragödie angemessen, doch ist das Mitleid in den früheren Acten zu stark schon erregt worden, daß das heftig angespannte Gemüth hier minder ergriffen wird, als der Inhalt der Scene an und für sich erwarten läßt.

Der fünfte Act führt die Katastrophe der Handlung herbei, wie sie von der Geschichte selbst vorgezeichnet ist. Gefechte, welche Getümmel verursachen, und Hin- und Hereilen über die Bühne, gehen selten ganz ohne Störung und Stockung vorüber, und der Inhalt der Handlung wird hier von dem Geräusch derselben wie niedergedrückt. Das wirkt mehr oder weniger nachtheilig auf die Zuschauer. Uebrigens sterben hier sowohl Ernst und Werner, als Mangold und Warin, sämmtlich auf der Bühne. Bei der Darstellung wurde das soweit abgeändert, daß nur die beiden ersten fallen: diese kleine Untreue gegen die Geschichte, (nach welcher freilich Mangold auch den Tod

in diesem Kampfe findet,) ist in sofern eine Verbesserung, als damit das Anstößige, welches das Stürzen des Einen nach dem Andern bei dem Schauenden haben könnte, gemäßigt wird: doch ist noch die Frage, ob den Dichter nicht der Gedanke der poetischen Gerechtigkeit leitete, die er dem stolzen Charakter des Mangold leisten zu müssen glaubte. Am Schlusse werden noch Konrad und Gisela herbeigeführt und Hugo eilt herbei, dem Kaiser mehrere frohe Botschaften mitzutheilen: der Kontrast des Gefühls, der ohne Zweifel nach des Dichters Absicht durch diesen Gegensatz von Ernstens Fall und dem äußern Glück der Kaiserkrone erzeugt werden soll, ist doch nicht stark genug hervorgehoben und zu vorübergehend. Das Ganze schließt eine schöne, aber zu plötzlich im Gedanken abbrechende Rede der Gisela. — Dieser ganze Act ist gegen die vorhergehenden der schwächste und das ist Schade; der Dichter kommt so eigentlich um den schönen Lohn des letzten Beifalls, der ihm vom Anfange an in so reichem Maaße entsteht, und die Theilnahme, die durch die vorangegangenen Scenen so allgemein, so stark und innig erregt worden, löst sich zuletzt in stillere Betrachtung auf, kühlt sich ab. Indessen kann und darf dieses dem großen Werthe des Stücks nichts entziehen, und wir sind überzeugt, daß es sich bleibend in der Gunst des Publikums erhalten werde. Die einzelnen Scenen, die Erzählungen, Beschreibungen

sind voll ächt dichterischer Schönheiten, die Bilder sind rein und schön, und nicht bis zum Uebermaaß gebraucht, eben nur, wo die Schilderung dadurch verziert, der Gedanke klarer und sprechender, dem Sinn und Gefühle sich einschmeichelnder gemacht werden kann, der Ausdruck des inneren Gefühles ist ächt und wahr, nichts Gesuchtes und Erzwungenes, die Rede kommt aus dem Innersten der Seele. Daß in der Sprache Reinheit, Adel und Gewandtheit, im Versbau Leichtigkeit und Geschicklichkeit herrschen, sind Vorzüge, welche bei einem dramatischen Gedichte gleichsam die Tragsäulen sind, auf welchen der übrige Bau ruhet: hier stehen sie fest und sicher.

In der Darstellung müssen wir die große Liebe und Sorgfalt auszeichnen, welche sämmtliche darstellende Personen im Allgemeinen für das Stück bewiesen haben; was mit solcher Innigkeit aufgegriffen und festgehalten wird, das muß auch in der Uebertragung von eindringlicher Wirkung seyn. In der Anordnung des Ganzen zeichnet sich im ersten Act die Einrichtung der Reichsversammlung vortheilhaft aus. In den Kriegsscenen des letzten Acts erinnern wir bloß, daß, nachdem Mangold Befehl zum Rückzug gegeben, der Eintritt von Ernst und Werner mit ihrem Gefolge nicht so rasch und unmittelbar nach Mangold's Abzug geschehen sollte; die Vorschrift des Dichters verlangt, daß dazwischen Kampfgetümmel sey und Flüchtlinge über die Bühne eilen ꝛc.

Die Darstellung der Einzelnen befriedigte jede Forderung und war besonders in den Hauptcharakteren meisterlich. Die einzige weibliche Person, die im Stücke vorkommt, die Kaiserin Gisela, von Madame Ellmenreich vorgestellt, kann als eine der glänzendsten und ersten Kunstleistungen betrachtet werden. Wenn man den Dichter in anderer Hinsicht tadeln muß, daß er im dritten Act die Gisela zu sehr hervorhebt und den übrigen Zusammenhang der Handlung in der Unterredung mit Adalbert vergessen läßt; so sehr muß man ihm für diese Unregelmäßigkeit danken, da sie hier Veranlassung wird zur Entwickelung der ausgezeichnetesten Fähigkeiten. Madame Ellmenreich besitzt die Kunst eines richtigen, durchdachten Vortrags (pronunciatio), wozu nicht allein genaues Artikuliren und Betonen der Worte, sondern auch, und zumeist, volles, inneres Verstehen und lebhaftes Fühlen des Inhalts gehört, in einer ungewöhnlichen Vorzüglichkeit. Von dieser Kunst des Vortrags geht alle Declamation, alle Redekunst aus, sie ruhet auf ihr und besteht allein durch dieselbe. Es bedarf zu ihr weder eines großen Aufwandes von Luft und Stimme, noch eines großen Umfanges der Töne, wenn man nur mit dem Vorhandenen haushälterisch und weise umzugehen gelernt hat. Wirklich ist die Tonleiter in der Stimme der Madame Ellmenreich von nicht großem Umfange, aber sie beherrscht dieselbe auf eine Weise, daß der Mangel nicht mehr fühlbar ist, und welche Kraft und

Lebendigkeit sie in ihren Ausdruck zu legen wisse, davon hatten wir diesmal den Beweis in der herrlichen Schlußrede des dritten Aufzuges, wo ihre Rede wie ein Feuerregen hereinströmte, immer in gewaltiger Stärke in ununterbrochener Steigerung (Gradation) bis auf den letztmöglichen Erguß der Vollkraft. Andrerseits sprach sich das zarte Muttergefühl und der Mutter Schmerz bei den Leiden ihres Lieblingssohnes in den rührendsten Tönen aus, fern von aller Affectation, wahr und innig. Wer wird nicht vom lebhaftesten Gefühl des Mitleids ergriffen, wenn sie, Mangolds Schwerdt in der Hand, niederknieet, und zur gnadenreichen Mutter flehet um Schutz für ihren Sohn. Und könnte die Kunst des Malers sich je einen würdigen Gegenstand wählen, so ist es die Stellung während dieses Gebetes: denn auch äussere Haltung und Costümirung sind bei Madame Ellmenreich stets vortrefflich, und diese Stellung ist ein so schönes, sprechendes Gemälde, daß es höchst zu beklagen ist, wenn es, wie die Kunstgebilde des Mimen gewöhnlich, de Vergänglichkeit und Vergessenheit übergeben werden soll. Indem wir mit dieser ausführlicheren Anzeige einer Rolle nur eine Handlung der Gerechtigkeit ausgeübt zu haben glauben, fügen wir den Wunsch hinzu, daß Madame Ellmenreich möge Gelegenheit gegeben werden, in mehreren Rollen der höhern Tragödie ihre großen Fähigkeiten zu

entwickeln und zu bewähren. — Von allen übrigen Rollen läßt sich nur im Allgemeinen sagen, daß sie in wahrer Vollendung dargestellt wurden, und Rec. wüßte auch nicht Eine Stelle auszuziehen, an die er irgend einen Tadel oder sonst eine Bemerkung anknüpfen könnte; sey es auch, daß der Eindruck, den das Ganze auf ihn machte, ihn zu dergleichen Reflexionen nicht kommen ließ. Herzog Ernst erscheint zwar, besonders dem Leser des Stücks, weit mehr als leidender, denn als thätiger Held; aber wie weiß Herr Jacobi diesen Charakter zu bestimmen und zu beleben, mit einer Kraft und Tiefe des Gemüths ihn zu beleben, daß bei dieser sittlichen Größe der Mangel an thätiger Handlung gar nicht mehr bemerkbar ist. Dem Werner von Kiburg ist vom Dichter mehr Lebendigkeit und eigentliche Lebenskraft beigegeben, und darum meinten einige wohl, Herr Lebrun habe diese Rolle zu gelassen, nicht mit rechter Jugendlichkeit genommen. Dagegen erlauben wir uns die Bemerkung, daß im Charakter dieses Werner, so wie ihn der Dichter gewollt hat, durchaus jene edle, heroische Freundschaft, welche das Alterthum schon so sehr verherrlichet hat, und die stets ernster und einfach-stiller Natur ist, vorherrsche, und bei aller Lebendigkeit und Raschheit der Handlung, sonst nur in edler Ruhe sich vorstellen lasse. Herr Lebrun ist in seiner Darstellung durchaus gemüthlich; durch diese Reinheit und Klarheit der Empfindung

geschieht es, daß die Scene zwischen den beiden Freunden ganz den Charakter der Größe und Erhabenheit gewinnt, und den erhabensten des alten und neueren Drama beigezählt zu werden verdient. Das griechische Alterthum prieß vor anderen die Heldenfreundschaft des Orestes und Pylades; größer und edler, zarter und rührender ist die zwischen Jonathan und David; die deutsche Geschichte verherrlichet die ritterliche Treue des überwundenen Friedrich von Oesterreich gegen den deutschen König Ludwig von Baiern. Der Bund zwischen Ernst von Schwaben und dem Grafen Werner von Kiburg erscheint nach der Wahrheit der Geschichte keineswegs in solcher Glorie, daß er in diese Rangordnung mit gebracht werden könnte, aber nach der Uhland'schen Dichtung und nach der Art, wie dieselbe in der hiesigen Darstellung durch die künstlerische Schöpfungsgabe in's Leben gerufen worden, ist sie jenen erhabenen Personen allerdings beizugesellen. — Herr Kühne als Kaiser Konrad giebt dem Charakter eine besonders imponirende Größe im ersten Act, in der Reichsversammlung bei der Erklärung in die Reichsacht; die majestätische Stellung schon und der Ernst, mit welchem die ganze Handlung vollführt wird, heben die Scene heraus aus allem, was den Charakter des Gewöhnlichen trägt, und der Inhalt des Ganzen wird so erst recht faßlich und vollgewichtig. — Die übrigen Rollen sind

mehr untergeordnete, aber in der Darstellung nicht zu übersehende. Vor allen erregt die Theilnahme Hugo von Egisheim, Graf im Elsaß, Vater der Edelgard: dargestellt von Herrn Schmidt; die Scene zwischen ihm und Ernst (Jacobi), wo von Edelgards Liebe die Rede ist — man muß sie sehen und hören; der Eindruck, welchen sie hervorbringt, ist mit Worten nicht zu beschreiben. — Adalbert von Falkenstein, Herr Schwarz. Vielleicht, daß diesem Charakter in der Darstellung noch mehr Wärme und regeres Gefühl geliehen werden könnte! Herr Weiß als Bischof Warmann, Herr Gloy als Mangold, Herr Mädel als Warin und Herr Lichtenheld als Odo von Champagne, bewiesen allen zu wünschenden Fleiß, und leisteten, was in ihren Rollen ihnen aufgegeben war. Hermann (Demoiselle Johanne Steiger) hat nur wenige Worte zu sagen, Antonie Steiger entsprach sehr der Vorstellung, die man sich von dem damals zwölfjährigen Heinrich, nachmaligem Kaiser (Heinrich III.) zu machen hat.

Der schöne Geist,

oder

das poetische Schloß,

Lustspiel in 3 Aufzügen, nach Destouches, vom Prof. Bredow.

Dargestellt am 9. Juni.

Das Stück führt im Französischen den Titel: La fausse Agnés ou le Poete Campagnard. Es wurde erst nach des Verfassers Tode, (Destouches starb 1754) auf dem Théatre français zu Paris auf die Bühne gebracht, (1759 zum erstenmale) ohne eben ausgezeichneten Beifall zu erhalten. Dagegen meldet Bredow in einem Aufsatz über diesen Dichter, daß dieses Lustspiel in neuerer Zeit seit einer Reihe von Jahren fast in jedem Monate einmal als Nachspiel gegeben worden sey, und immer mit Beifall, wozu indessen der Umstand viel beigetragen haben mag, daß der Dorfpoet von einem der beliebtesten Schauspieler vorgestellt wurde, welcher coeffirt und gekleidet erschien, gerade wie ein in Paris wohlbekannter Pedant, der selbst in einer Loge mit hohem Toupee, fliegendem Seitenhaar und hellgrünem Rocke zugegen war, und zur höchsten Unterhaltung und unter lautem Beifall der Zuschauer, ruhig wie ein zweiter So-

krates, stehen blieb, und sich aufführen sah. — In Deutschland wurde die falsche Agnes zuerst durch Madame Gottsched bekannt gemacht, und nach ihrer Bearbeitung im Jahre 1767 von der Seyler'schen Gesellschaft in Hamburg aufgeführt. Die gute Frau hatte den kritischen Aussprüchen ihres Eheherrn gehorchend aus drei Aufzügen des Originals — man kann begreifen, mit welchen Dehnungen und Einflickungen, fünfe gemacht, worüber Lessing, der gerade im Jahre 1767 seine hamburgische Dramaturgie herausgab, nicht unterläßt, sich lustig zu machen. »Was kostet das nun auch für große Mühe?« meint er; »man läßt in einem andern Zimmer Kaffee trinken; man schlägt einen Spatziergang im Garten vor, und wenn Noth an den Mann geht, so kann ja auch der Lichtputzer herauskommen und sagen: Meine Damen und Herren, treten Sie ein wenig ab. Die Zwischenacte sind des Putzers wegen erfunden, und was hilft Ihr Spielen, wenn das Parterre nicht sehen kann.« Das gesteht Lessing selbst, daß die Uebersetzung nicht schlecht sey, und daß besonders die Knittelverse des Herrn von Masuren (des poetischen Dorfjunkers) der Frau Professorin sehr wohl gelungen seyen. — Eine Umarbeitung dieses Stücks hat in neuerer Zeit noch Gotter unternommen: sie findet sich im dritten Bande von Gotter's Gedichten (Gotha 1802) unter dem Titel: der schöne Geist oder das poetische

Schloß. Schlichtegroll weist ausdrücklich in der Vorrede die französische Quelle nach, so daß Bredow's Beschuldigung, man habe das nirgends erinnert, ungerecht ist. Auch hier sind noch die fünf Acte geblieben, aber die Arbeit ruhet nur auf dem altfranzösischen Gerüste und ist zum größten Theil Eigenthum des deutschen Dichters. Gotter selbst hatte dieses Stück nur noch in der Handschrift, und las es zuweilen in vertrauten Kreisen vor, zum Druck hatte er es so nicht bestimmt, und würde bei öffentlicher Bekanntmachung Manches daran geändert und verkürzt haben. Aber auch so ist die Arbeit verdienstlich, und hat in der Umgestaltung manche frische und stark komische Züge erhalten. Nach derselben und unter dem angegebenen Titel ist, wie wir hören, das Stück noch vor wenigen Jahren auf der hiesigen Bühne gegeben worden, wo Herr Herzfeld den Herrn von Trümmer — so heißt der schöne Geist — mit vielem Beifall spielte.

Die Bredow'sche Bearbeitung findet sich in dessen nachgelassenen Schriften, die nach dem Tode des, den gründlichen Wissenschaften viel zu früh entrissenen Mannes, durch Kunisch, Breslau 1816, herausgegeben worden sind. Bredow hatte zur Absicht, den Namen des mit Unrecht vergessenen Destouches unter uns wieder bekannter und besonders unsere komischen Dichter auf denselben aufmerksam zu machen, da er wegen seiner genauen

Charakteristik und seiner vielen komischen Züge des sorgfältigen Studiums ganz würdig sey. In dieser Absicht entwarf er eine möglichst vollständige Erzählung von des Dichters Leben mit einer Aufzählung und Schilderung seiner verschiedenen Arbeiten, größtentheils, wie er selbst gesteht, aus Lessing's Schriften zusammengestellt. Zur Probe seiner neuen Bearbeitung fügte er dann diese falsche Agnes bei, oder den poetischen Dorfjunker — denn diesen Namen führt das Stück auch bei ihm: auf unserem Comödienzettel ist die Gotter'sche Ueberschrift beibehalten. Wir dürfen indessen nicht vergessen, daß auch diese Arbeit so, wie sie hier mitgetheilt ist, wahrscheinlich für das Publikum noch nicht bestimmt war. Der Herausgeber selbst erinnert in der Vorrede, daß die in diesem Bande erschienenen Sachen von dem Verfasser während seines letzten Krankenlagers verfaßt und niedergeschrieben worden seyen, größtentheils in Stunden, wo sein Geist gegen unsägliche Körperschmerzen ankämpfen mußte, und daß Weniges darunter zum Drucke gereift und vollendet sey. Wir erhalten das Stück hier wieder in drei Acten. Wahrscheinlich benutzte Bredow eine neue französische Ausgabe vom Jahr 1802, worin manche Scenen noch mehr abgekürzt und ausgelassen sind, um die Handlung rascher fortschreitend zu machen. Beiher ist unverkennbar, daß ihm Gotter's Umarbeitung

von großem Nutzen gewesen ist; manche Scenen sind ganz nach Gotter, auch mancher ächt-komische Einfall aus jenem beibehalten oder mit geringer Wendung erneuet und pikanter gemacht. Die Sprache ist, wie von einem so wackern Schriftsteller nicht anders zu erwarten steht, rein und gebildet: daß hier und da manches leichter und lebendiger seyn könnte, leidet keinen Zweifel, warum es aber nicht geworden, ist schon aus dem Gesagten zu erklären.

Destouches gehört unter die wenigen dramatischen Dichter der Franzosen, welche vor dem über alles Französische so scharf urtheilenden Lessing Gnade finden konnten; er zeichnete ihn aus mit sichtbarer Vorliebe und spricht an mehreren Stellen seiner Werke von ihm mit großer Achtung. Auch Göthe gedenkt der Sittenschilderungen des Destouches, an denen er sich so oft als Knabe ergötzt, mit ehrender Auszeichnung, im dritten Theile seines Lebens S. 95. A. W. Schlegel urtheilt von ihm gleichfalls nicht ungünstig (über dramat. Kunst und Litt. 2 Th. S. 268), besonders in sofern er ihn zu einer Ausnahme macht von der sittlichen Auflösung und Gehaltlosigkeit der dramatischen Schriftsteller, welche seit dem Tode Ludwig des XIV. bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus die französische Literatur vermehrt haben. »Destouches war ein gemäßigter, nüchterner, wohlmeinender Autor;« — sagt Schle-

gel; »kein überflüssiger Muthwille setzte ihn in Gefahr, aus dem vornehmen Ton des vermeinten höheren Komischen in die Vertraulichkeit der so verachteten Posse zu zerfallen.« So ist ziemlich treffend die Eigenheit dieses Dichters angegeben. Man sieht seinen Stücken den Fleiß, das Studium, das Nachdenken an: der Scherz, die Munterkeit gehen weniger aus innerer Stimmung und Aufgelegtheit hervor, sie sind vielmehr Erzeugnisse der Ueberlegung und Berechnung; die Heiterkeit ist gleichsam nur auf dem Papiere, nicht im Leben, nicht in der Poesie. Bei dieser Verständigkeit und Nüchternheit bleibt natürlich die Empfindung des Zuhörers unbeschäftigt und die vorzüglichste Aufmerksamkeit kann nur auf die Feinheiten der Form und der Manier gerichtet, und dadurch einiges Wohlgefallen erregt werden. Für den Zustand unserer jetzigen deutschen Bildung aber — so wenig wir auch derselben einen bestimmten Charakter anzuweisen im Stande sind — bleibt jene altfranzösische Förmlichkeit und Manierlichkeit, wie sie den höheren Ständen eigen war, dennoch durchaus abgeschmackt, und wie sehr auch der deutsche Bearbeiter darauf ausgehen mag, jetzige Zeit und heutigen Ton, neuere Sitte und Weise in die alte Form hinein zu gießen, ganz läßt sich das alte, uns unverständliche Perückenwesen nicht entfernen, ja es wird oft durch die Zusammenschmelzung sich widerstrebender Bestandtheile verursacht, daß das

Unnatürliche und Unpsychologische jener Gattung nur noch greller und barocker hervorsticht. Vieles in diesen Stücken ist auch nur für ein fein und leicht auffassendes Publikum angelegt: und das findet sich nicht bei jeder Vorstellung gerade zusammen.

Bredow hat seine Agnes in Berlin erziehen und bilden lassen. Wie Vieles geht da in der Einbildung und im Eindruck der deutschen Zuhörer verloren! Der Franzose denkt bei seiner Hauptstadt nur an Paris: sie ist die Sonne, von der alles Licht ausstrahlt, der Mittelpunkt aller Bildung, aller Kunst, aller Wissenschaft. Dies ist eine Vorstellung, die dem Franzosen angeboren, mit ihm aufgewachsen ist, die ihm im Blute liegt. Was haben wir dagegen zu setzen? Berlin gegen Paris? — Wie werden — um anderer Städte nicht zu gedenken — wie werden Wien, wir werden München, Dresden, Cassel ꝛc. damit zufrieden seyn? — Ohne damit sagen zu wollen, es sey nicht gut, daß wir Deutschen nicht auch einen solchen Vereinigungspunkt unserer politischen sowohl als wissenschaftlich-geistigen Thätigkeit aufzuweisen haben; — da im Gegentheil der freithätige Geistesverkehr gerade in dieser Vielfältigkeit und Mannigfaltigkeit der wissenschaftlichen Uebungs- und Bildungsplätze Deutschlands seine schönste Nahrung finden dürfte: — so ergiebt sich doch daraus, wie mißlich es sey mit solchen Uebertragungen;

und immer sind wir noch der Meinung, es sey besser, bei der Bearbeitung eines ausländischen Stückes demselben den fremden Boden und zeitgemäßen Charakter zu lassen, mit der allermöglichsten Treue und Lebendigkeit. Dadurch erhalten wir reine und lautere Wahrheit und Aechtheit der Schilderung und des Inhalts, und wenn freilich das ästhetische Wohlgefallen beeinträchtiget werden sollte, so gewinnen wir auf der andern Seite an historischer Nutzbarkeit und wissenschaftlicher Belehrung,

Ehe wir zur Beurtheilung der Darstellung dieses Stückes übergehen, möge noch eine Anmerkung hier eingeschaltet werden, über einen muthmaßlichen Druckfehler, der auch in den mündlichen Vortrag übergegangen ist. In der dritten Scene des zweiten Acts ist die Frau Baronin schon etwas empfindlich über den Herrn von Burgtrümmer, und macht ihn aufmerksam, die Sache mit seiner Bewerbung doch nicht so leicht zu nehmen. Sie fürchtet schon aus den Reden des verkleideten Gärtner, daß da etwas Wichtigeres noch im Hintergrunde lauern möge: »Ich fürchte fast — sagt sie (S. 309) — hier steckt noch etwas mehr dahinter, was diese beiden Leute so dreist macht.«

»v. Burgtr. Wie? also eine förmliche Intrigue? — J, unvergleichlich!«

»Baronin. Ja, ja, eine Intrigue: aber wohl zum Lachen.«

»v. Burgtr. Nun dann zum Weinen, und es wird eine Tragödie.«

»Baronin. Ich wünschte doch, Sie kämen mit Ihren Entzückungen ein wenig zu sich selbst. —«

Offenbar ist hier kein Zusammenhang. Weder die ganze Stimmung der Baronin, noch die Antwort des geckenhaften Burgtrümmers, noch der Zusammenhang endlich gestattet, daß die Baronin sagt: es sey eine Intrigue zum Lachen, (und zwar lachte die Schauspielerin, der diese Rolle zugetheilt worden, recht herzlich dabei). Im Gegentheil will sie sagen: Die Intrigue sey nicht zum Lachen: und so muß offenbar gelesen werden. Wer es recht fühlen will, lasse sich nur die Sache vorspielen, und gebe Achtung!

Zur Darstellung solcher Stücke, zumal wenn sie durch einige Breite und Nüchternheit sich auszeichnen, gehört große Lebendigkeit und Laune, und ein folgerechtes Ineinandergreifen der Handlung und des Dialogs. Von dieser Seite gebührt der Vorstellung auf unserer Bühne in den meisten Theilen Lob und nur wenige Stellen hinkten etwas im Zusammenspiel. Wir möchten dahin die mit rechnen, wo der als Gärtner verkleidete Blum in den Unterredungen mit der Baronin ꝛc. den Zuschauern bemerkbar aus seiner angenommenen Rolle heraushuscht und seine Freude merken läßt über das Ge-

lingen seiner Verstellung; dies stört ohne Noth die Handlung und die Aufmerksamkeit und trägt durchaus nichts dazu bei, den komischen Eindruck etwa zu erhöhen. Selbst Agnes, so vortrefflich sie dargestellt wurde, verfiel in der Scene mit dem von Burgtrümmer ein paarmal in diesen Fehler,— denn dafür möchten wir's erkennen, wenigstens dürfte sie kaum mehr, als Einmal ihr Spiel, das sie mit dem armen Dorfjunker treibt, verlassen und dem Zuschauer ohne Maske sich zeigen. Uebrigens war diese Darstellung der Agnes durch Frau Dr. Reinhold ein wahres Meisterstück, bis auf jene Kleinigkeit durch und durch vollendet, mit einer Schalkhaftigkeit und Ironie gehalten, die wir in solcher Schärfe nur an dieser Künstlerin wahrzunehmen gewohnt sind. Herr Lebrun hat die seltsame Figur des v. Burgtrümmer mit aller möglichen Gewandtheit und poetischen Laune durchgeführt und die Klippe der Uebertreibung, an die man in solchen Rollen so leicht gerathen kann, sehr glücklich vermieden. Unter den übrigen verdient der Baron besondere Auszeichnung. Hr. Schmidt schafft daraus ein scheinbar überladenes, aber höchst ergötzliches und eben so wahres, treffendes Gemälde, zu welchem die Züge ganz aus dem Leben genommen sind: man meint zuweilen durchaus, eine solche Maschine von Mann irgend einmal wo gesehen zu haben. Die einzige Stelle möchten wir ausnehmen, als zu sehr auf komische Wirkung auf-

gelegt, in der zweiten Scene des ersten Actes, wo der Baron mit der Frau Baronin zärtlich thut. Mad. Marschall als Baronin war im äußern Anzuge etwas zu überladen, besonders im Anmalen des Gesichtes zu freigebig mit Schminkpflästerchen ꝛc., sonst war ihr Spiel durchdacht und passend. Was wir in der Rolle des von Blum (Herr Mädel) anders wünschten, haben wir oben angedeutet: im Uebrigen wurde sie mit Feinheit und Sorgfalt gegeben. Der Gärtner Anton (Herr Gloy) müßte im dritten Acte die Hexameter aus dem Goliath schärfer und abgeschnittener scandiren, dadurch würde das Lächerliche der Scene bedeutend erhöht werden. Aeußerst fein und neckisch trug Antonie Steiger die niedliche Rolle des Bärbchen vor. Die übrige Besetzung war: Graf von Brachfeld — Herr Schrader (in recht guter Manier gehalten), Gräfin — Mad. Mentschel; Präsident — Herr Weiß; Präsidentin — Mad. Schäfer.

Das Käthchen von Heilbron,

Drama von Heinrich von Kleist.

Dargestellt am 14. Juni.

Demoiselle Lindner fährt in ihren Gastrollen fort, sich in der Gunst des Publikums zu erhalten. Die Uebernahme einer Rolle, wie die des Käthchen an diesem Abend, welche gerade auf unserer Bühne mit entschiedener Vortrefflichkeit dargestellt wird, so, daß der ausserordentliche Beifall, den dieses wunderbare Drama hier gefunden, — es ist zwei und zwanzig mal hinter einander bei immer vollem Hause gegeben worden, und die jetzige Vorstellung mochte etwa die dreißigste seyn — zum größten Theil dem Verdienst der Demoiselle Wreden zugeschrieben werden darf, schien etwas bedenklich und gefährlich: aber auch diese Aufgabe löste die gewandte Künstlerin zur vollesten Genüge, und wir glauben beide Darstellerinnen zu ehren, wenn wir ihr Spiel in dieser Rolle in gleichen Rang setzen. Beide haben den Charakter des Käthchen auf gleiche Weise aufgefaßt, und was in der Art, ihn durchzuführen, in einzelnen Rollen verschieden war, ist allein aus der verschiedenen Persönlichkeit beider zu erklären. Nur im Anfange, in dem sogenannten Vorspiele, fürchten wir, daß Demoiselle

Lindner einer andern, der bisher von uns gekannten entgegen gesetzten Ansicht folgen möchte: in dem ersten Auftreten schien sich nämlich mehr das irrdisch liebende Mädchen anzukündigen, und wir vermißten jene fromme, rührende Einfalt, jenen Anstrich des Romantischen, welcher die ganze Darstellung der Demoiselle Wreden so über alle moderne Empfindsamkeit hinaushebt, und ihr einen eigenthümlichen Zauber verleihet, wir glaubten, Demoiselle Lindner betrachte die Rolle mehr als Aufgabe des Verstandes, der Reflexion. Indessen zeigte sich sehr bald, daß diese Bedenklichkeit ungegründet gewesen: der Uebergang zu jener heiligeren Empfindung zeigte sich bald schon in der rührenden Scene zwischen Käthchen und dem Vater Friedeborn, vor dem Kloster, und die ganze weiter folgende Darstellung wurde mit sicherer Festigkeit in diesem schönen, zarten Sinn einer durch höhere Einwirkung entzündeten Liebe und Schwärmerei gehalten. Das Ueberbringen des Briefes im dritten Acte gehört unter die schönsten und gelungensten Momente dieser Darstellung. Der Schloßbrand hätte durch Versehen des Feuerwerkers leicht ein Unglück herbeiführen können, wenn nicht Demoiselle Lindner mit Besonnenheit und Entschlossenheit vor der drohenden Gefahr sich gerettet hätte. Ueber die berühmte Schlafscene unter dem Holunderbaum waren die Stimmen getheilt; einige wollten der bisherigen

Darstellerin, andere der jetzigen den Vorzug einräumen; dem Verfasser dieser Anzeige schien die Verschiedenheit nicht auffallend, vielmehr nehmen beide die ganze Scene auf dieselbe Weise, und daß die eine hier, die andere dort etwas glücklicher hervorhebt, was jeder eigenthümlich ist, liegt in der Natur solcher Aufgaben, die selbst bei gleicher Ansicht von Verschiedenen immer verschieden gelöset werden. Demoiselle Lindner hat vorzüglich die Wirkung studirt; in allen Rollen, die wir von ihr nun gesehen haben, konnte man wahrnehmen, daß sie mit eben so feinem Gefühl, als richtigem Scharfblick die Stellen sich auszuzeichnen verstehe, welche bei richtigem Vortrag und etwas gehobener Stärke ihres kräftigen Eindrucks gar nicht verfehlen können, und so darf sie in jeder ihrer Vorstellungen des Beifalls gewiß seyn, der im Wesentlichen immer von den Hauptstellen der Rollen abhängig zu seyn pflegt.

Mariane,

Trauerspiel in 3 Aufzügen von Gotter.

Dargestellt am 3. Juli.

Es gereicht unserer einsichtsvollen Direction zum Ruhme, daß sie von Zeit zu Zeit alte dramatische Arbeiten, die aber zu ihrer Zeit besonders unter die besten gezählt wurden, wieder hervorsucht und dem Gedächtnisse erneuert. Gotter's Mariane gehört zu dieser Gattung; sie wurde bald nach ihrer ersten Bekanntwerdung Lieblingsstück des deutschen Publikums, und wurde auf allen Bühnen mit dem größten Beifall aufgeführt. Die Erscheinung dieses Stücks fiel auch in eine Zeit, wo unsere Litteratur noch keineswegs reich war an kräftigen, gehaltreichen Dichtungen (die erste Ausgabe ist von 1782), und der Inhalt des Stücks, Kampf gegen die unglückseligen Vorurtheile und Folgen des Zwangs zum Klostergelübde, lag damals den Begriffen und Ansichten näher, als vielleicht jetzt der Fall ist. Die Idee und Grundlage der Dichtung entlehnte Gotter aus einem französischen Stück, der Melanie des la Harpe, aber im Plane sowohl als in der Ausführung verfährt er mit solcher Eigenthümlichkeit, so abweichend vom französischen Original, daß das Ganze eher für eine ursprünglich deutsche

Arbeit gehalten werden kann. Die Charaktere sind hier nicht nur bestimmter, ausgezeichneter, gehaltener als bei den Franzosen, sondern es sind auch ganz neue Charaktere und völlig neue Scenen hinzugekommen. Namentlich ist der Baron, der Sohn des Präsidenten, ganz Gotters eigene Schöpfung, obschon gerade dieser Charakter es ist, über dessen psychologische Richtigkeit und Wahrheit dem Verfasser der Anzeige einige Zweifel sich aufgedrungen haben. Da diesem Menschen Eigenschaften und Vorzüge des Geistes gar nicht fehlen, da er auch Muth besitzt und männlichen Sinn: so ist eine so furchtbar schneidende, alles Gefühl ertödtende Kälte gegen die Mutter besonders, — daß er alle Geschwisterliebe erstickt hat, mag in seiner Lage eher zu erklären seyn — gegen eine Mutter, die ihm mit der größten und edelsten Zärtlichkeit entgegen kommt, die ihn mit allem bestürmt, was ein menschliches Herz, geschweige denn das Herz eines Sohnes noch irgend rühren kann, — eine so verruchte Gleichgültigkeit und Gefühllosigkeit bleibt ein Räthsel: wenigstens kann ich den Glauben daran in mir unmöglich auffinden. — Die erste Ausgabe dieses Trauerspiels wurde bald vergriffen, und der Dichter wurde immerfort zu einem neuen Druck desselben aufgefordert. Er machte es auch zu einem Gegenstand seiner stets verbessernden Aufmerksamkeit: allein bei der Genauigkeit und Sorgfalt, die beim Ueberarbeiten ihm zur Gewohnheit geworden

war, kam es bei seinen Lebzeiten nicht dazu, daß er seine an so vielen Stellen verbesserte Handschrift noch selbst bekannt gemacht hätte. So erschien die neue Bearbeitung — nach welcher das Stück auf unserer Bühne jetzt zum erstenmale gegeben worden — erst nach des Dichters Tode, in dem 1802 herausgekommenen »Litterarischen Nachlaß« (der Gedichte drittem Bande). In dieser neuen Ausgabe ist noch ein ganz neuer Charakter hinzugekommen, der Prior des Nonnenklosters, dessen Schilderung dem Dichter wohl gelungen ist: das Ganze scheint selbst dadurch noch mehr an Rundung und Haltung gewonnen zu haben. Dafür müssen wir dem Dichter besonderen Dank wissen, daß er den Vorschlag eines sonst sehr geachteten Dramaturgen unbeachtet gelassen hat. Dieser verlangte nämlich, daß der Sohn des Präsidenten mehr noch in die Handlung hätte verflochten werden sollen. »Was zum Beispiel — sagt er — hätte das für eine Scene geben müssen, wenn dieser Sohn und Waller auf der Bühne zusammen gekommen, wenn sie in Marianens Zimmer an einander gerathen wären; Mariane dazwischen gestürzt, die Präsidentin herbei geeilt wäre, Waller von diesem Sohne entleibt, neben der mit ihrem Gift ringenden Mariane seinen Geist aufgegeben hätte, wenn nun auch der Präsident dazu gekommen, der Mörder vor ihm vorbei gestürzt und entsprungen wäre, und der Präsident nun die todtenbleiche Tochter,

den ermordeten Waller neben ihr, und die verzweifelnde Mutter starr auf die beiden Leichen blickend gesehen hätte: welch' eine Scene, welch' ein Stoff für den Meisterpinsel eines Gotter!« So steht es gedruckt in Schink's dramaturgischen Fragmenten, Gräz 1782. 4. Bd. S. 940. Dagegen ist der Dichter in den Schranken weiser Mäßigung geblieben, und ohne tobende Mittel erreicht er größere tragische Wirkung, als mit jenen Störungen möglich geblieben wäre.

In der Erzählung, welche Iffland von seiner theatralischen Laufbahn gegeben hat, (das Buch sollte Jeder lesen, der sich um Theater ernstlich bekümmert;) findet sich eine höchst treffende Bemerkung über die Verschiedenheit der ältern und neuern deutschen Schauspieler, und der daraus zum größten Theil zu erklärenden Verschiedenheit der Bildung und Empfänglichkeit der ältern und neueren Schauspielfreunde. Nach Ifflands Bemerkung waren die Schauspieler der älteren Zeit in Ausführung ihrer Rollen sorgfältiger, präciser und mehrentheils unterhaltender, als es die neueren sind. Die Stücke, worin sie aufzutreten genöthigt waren, hatten weniger Handlung, mehr Verflößung der Charaktere in Dialogen, als in grellen Zügen. Schon darum waren die Schauspieler verbunden, wenn sie anders die Aufmerksamkeit und Theilnahme ihrer Zuschauer erregen und fesseln wollten, ihre langen Reden nicht bloß zu erzählen, sondern durch

das Leben, das sie hineinzulegen sich bemühten, ein wirkliches Menschengemälde zu schaffen. Die ehemaligen Parterre wollten doch auch von der Nothwendigkeit einer Handlung überzeugt seyn: der Dichter und Schauspieler mußten daher stufenweise handeln, und so den Antheil des Auditoriums zu gewinnen suchen. Dieses setzte, wenigstens in den ersten Acten, Ruhe voraus: aber Ruhe ohne Kälte, Ruhe, von jenen Kleinigkeiten angenehm belebt, welche das Geschäftsleben oder den Weltton charakterisiren. Diese Aufgabe — erklärt Iffland selbst — ist nicht leicht. Besonders wichtig und tiefgehend ist Eckhof's Aeusserung über die zu fürchtenden Folgen der Shakespearischen Stücke auf deutschen Bühnen, wie sie Iffland von ihm gehört zu haben versichert. »Das ist nicht — sagte er ihm einst — weil ich nichts dafür empfände, oder nicht Lust hätte, die kräftigen Menschen darzustellen, die darin aufgestellt sind; sondern weil diese Stücke unser Publikum an die starke Kost verwöhnen, und unsere Schauspieler gänzlich verderben werden. Jeder der die herrlichen Kraftsprüche sagt, hat dabei auch gerade nichts zu thun, als daß er sie sage. Das Entzücken, das Shakspeare erregt, erleichtert dem Schauspieler alles. Er wird sich alles erlauben und sich ganz vernachlässigen.« — Der Erzähler setzt in der Folge weiter hinzu, und wir unterschreiben seine Worte aus voller Ueberzeugung: »Ich hoffe nicht, daß man mir die Albernheit zutrauen

werde, als habe ich sagen wollen, es hätten keine Stücke von Shakespeare gegeben werden sollen. Aber daß sie eine lange Zeit ausschließlich gegeben worden sind, daß man nichts als Stücke in diesem Zuschnitt und endlich Ritterstücke gegeben hat, dadurch sind Publicum und Schauspieler entwöhnt, jenen Menschen- und Seelenzustand darstellen zu sehen, der doch wahrlich Herz und Verstand sehr interessirt, wenn er auch nicht stets in Sturm und Drang an den äußersten Enden schwebte.«

Wir haben diese Bemerkungen mit Fleiß ausgehoben, weil sie jetzt im Allgemeinen sowohl, als in Bezug auf einzelne Darstellungen auf unserer Bühne, mehr als je zeitgemäß zu seyn scheinen. Unser Publikum nämlich scheint durch die neueren Kraft- und Starkgeister-Schöpfungen wirklich etwas verwöhnt zu seyn. Sobald irgend ein Stück auf die Bühne gebracht wird, in welchem mehr innere psychologische Entwickelung vorherrscht, mehr Schilderung der Sitten, mehr Darstellung der Seelenzustände, als äussere Beweglichkeit und rasche, in einander greifende Folge von Begebenheiten; alsbald wird über Mangel an Handlung geklagt, die Aufmerksamkeit, nur gewöhnt, durch stark berauschende Mittel ergriffen zu werden, wird lässig und matt, da sie verlernt hat, das Feinere, verborgener Liegende der inneren geistigen Thätigkeit aufzusuchen, und gewöhnlich gehen Versuche, dergleichen Stücke wieder einzuführen, mit wenigem

Glücke vorüber. Es müßte denn seyn, daß bei öfterer Wiederholung solcher Versuche, die Stimmung mit der Zeit sich wieder änderte. Was die Schauspieler unserer Bühne betrifft, so sind wir ihnen die Gerechtigkeit schuldig, zu erklären, daß sie — größtentheils — die Spuren jener Vorzüge, welche Iffland an den Kunstgenossen Eckhof's rühmt, noch an sich tragen, daß sie noch im Stande sind, durch Anstand und Würde nicht nur die Feinheit der edleren Bildung zu versinnlichen, sondern auch Gemüthszustände in treuer folgerechter Schilderung zu entwickeln und durch innere, schöne Wahrheit zu beleben. Der Verfasser dieser Anzeige glaubt durch andere Beweise hinreichend beurkundet zu haben, theils, daß er von Partheilichkeit frei sey, theils, daß er nöthigenfalls das Herz habe, seine Ueberzeugung auch da unverholen zu äußern, wo sie Tadel und Rüge enthält: das hier ausgesprochene Urtheil hofft er demnach, wird nicht für ein bestochenes gehalten werden. Sei es, daß die Vorzüge unserer Bühne, gerade in der beschriebenen Gattung — noch ein überliefertes Erbtheil sind jener früheren, von ganz Deutschland anerkannten Vortrefflichkeit, sey es, daß innere Anlage der Künstler und äussere Umgebungen und Umstände auch selbstständig dieselben wieder entwickelt haben: über das Vorhandenseyn derselben dürfen wir glücklicherweise ausser Zweifel seyn. Aber eben darum ist ihnen Erhaltung und Pflege zu wünschen und

Aufmunterung und Belebung von aussen, gerade da, wo wirkliches Verdienst vorhanden ist, das so selten zur rechten Zeit und am rechten Orte erkannt zu werden pflegt.

Gotter's Mariane, welche uns zu dieser Abschweifung veranlaßt hat, ist noch ziemlich im Charakter jener älteren Stücke gehalten, worin es mehr auf psychologische Darstellung, als auf laute, stürmische Handlung angelegt ist. Der erste Act besonders ist mit größter Ruhe durchgeführt, aber dennoch wird die Theilnahme durch eine Menge zarter Fäden angeknüpft und für die Folge festgehalten; lebhaft schon ergreift die Unterredung zwischen Marianen und dem Weltgeistlichen. Im zweiten Acte kommen die Charaktere zu völliger Entwickelung: alle sprechen sich gegen einander aus so stark und eindringlich, daß das ganze Trauergemälde in schauerlicher Vollendung aufgerollt vor Augen liegt. Der Schluß dieses Actes ist von großer, ächt-tragischer Wirkung: aber es gehört dazu auch ganz das treffliche Zusammenspiel, welches hier von sämmtlichen Darstellern dieser herrlichen Scene, und man verkennt es nicht, von allen mit ächter Liebe und Begeisterung geleistet wird. Der dritte Act gestattet nur zum Anfange einige Erholung und Sammlung durch die Betrachtung des weiter fortgesetzten Truggewebes, bis es zuletzt mit der gewaltsamen Hand der Verzweiflung zerrissen wird. Es bleibt ein vollendetes Trauerge-

mälde, und wir hören noch in diesen Tagen, daß jetzt noch ganz ähnliche Ereignisse statt finden können, so schreckliche Wahrheit ist im Ganzen ausgesprochen!

Ueber die Vortrefflichkeit der Darstellung herrschte nur Eine Stimme, auch bei denen selbst, welchen das Stück nicht ganz zu Geschmack war. Frau Doctorin Reinhold leistet immer Vorzügliches, aber hier, als Mariane, übertraf sie bei weitem noch jede Erwartung. Die Rolle ist nicht leicht, denn sie vereinigt in sich eine große Reihe von Anforderungen: zarte, weiche Empfindung der Jungfrauen- und Kindesliebe, Ruhe, Fassung und Klarheit des Geistes, Schmerz der Erinnerung, Sehnsucht nach Glück und Freude, Angst und Beklommenheit, Aufwallung der heftigsten Gemüthsbewegung, Kälte, Erstarrung, Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Unsere Künstlerin durchschreitet alle diese verschiedenartigen Seelenzustände mit der größten Sicherheit und einer Wahrheit, die treuer nicht geschildert werden kann. Eben so groß in jeder Hinsicht erscheint Madame Ellmenreich in der Rolle der Präsidentin. Schon das Aeussere, die ganze Haltung, wie sprechend, wie zweckmäßig, für die leidende von allen Seiten schwer geängstigte Dulderin! In allem übrigen herrscht die größte Mäßigung, wie sie die Strenge des Welttons erforderlich macht, und selbst wo die Empfindung den Damm der Convenienz gewaltsam

durchbricht, doch wird der Würde nichts vergeben, der Anstand nicht im leisesten verletzt. Noch wenn am Schlusse der nicht mehr zu besiegende Schmerz des Mutterherzens in grause Verwünschungen gegen den unnatürlichen strengen Vater und den gefühllosen Sohn sich ergießt, wie treffend, wie versöhnend ist der zarte Uebergang zur Bitte: Vergieb mir, unglücklicher Mann! so wie in jeder Rede, in jeder Wendung die treueste Seelenschilderung sich aussprach. Aber was ließe sich minder Ehrendes sagen von allen übrigen Künstlern, welche an dieser Vorstellung Theil nahmen? Der Präsident von Fels scheint wie für Herrn Schwarz geschrieben — wenn man augenblicklich vergessen kann, daß derselbe Künstler mit derselben Wahrheit im Moses z. B. die fromme Begeisterung und einfach edle Größe selbst ist, der hier so schneidend scharf, kalt, gemessen und unbiegsam und jedem Menschengefühl fast unzugänglich auftritt. Herrn Lebrun als Baron könnte man gram werden, so geschmeidig, giftig und gefühllos zeigt er sich und Herr Weiß als Prior paßt nicht minder gut in dieses Kleeblatt der Verblendung, des Eigennutzes und der niedrigsten Selbstsucht. Erquickend für das menschliche Herz stehen daneben der gemüthvolle von Waller, den Herr Jacobi mit aller Stärke und Tiefe der Empfindung giebt, und der edle Weltgeistliche, eine wahre Musterdarstellung unsers Herrn Schäfer, welche alle Zuschauer mit dem

innigsten Wohlgefallen, mit der herzlichsten Theilnahme erfüllte. Nichts von jenem leidigen Predigerton, überall sanfte, milde Sprache des Herzens, reine, ungetrübte Ruhe des Geistes, wohlwollende, rührende Theilnahme — in Wort, Blick und Gebehrde: man könnte sagen, die treffendste Copie der Edelsten dieser Gattung im wirklichen Leben, und doch wiederum Muster und Vorbild, der thätigsten Nachahmung zu empfehlen!

Die Räuber,

Trauerspiel von Schiller.

Dargestellt am 7. Juli.

Herr Paulmann als Franz Moor.

Es giebt zwei Abwege in der dramatischen Darstellung, auf welchen beiderseits das rechte Ziel verfehlt wird, der eine, wo man bloß der Natur, den dunkeln Eingebungen seines Gefühls folgt, und allenfalls sich mit solcher Lebhaftigkeit in den Affect seiner Rolle versetzt, daß man sich einbildet, wirklich der Held zu seyn, den man darzustellen hat: in diesem Naturspiel ist Alles dem Ungefähr unterworfen und etwa der glücklichen Organisation des

Schauspielers: eine eigentliche Kunstaufgabe wird hier weder verstanden noch gelöset. Der andere Abweg, vielleicht der seltenere, ist nicht minder gefährlich, wir meinen die Art der Darstellung, wo Alles nur Reflexion ist, wo in dem bis ins Kleinste verfolgten Studium die Kunst untergeht, wo über dem allzuängstlichen Haschen nach Wahrheit und Natur die Natur selbst verschwindet. Aus der Anstrengung entsteht hier Uebertreibung, die Zeichnung wird überladen und das ganze Gemälde Verzerrung, Carrikatur. Und auf diesen Abweg, fürchten wir sehr, ist Herr Paulmann gerathen. Keinen Augenblick verkennt man in ihm den denkenden, unterrichteten und gewandten Künstler: es ist zu glauben, daß er über jede Stellung und Gebehrde, über jede Pause, jede Betonung in seiner Rolle den Grund anzugeben, die genaueste Rechenschaft abzulegen wisse; in der ganzen Ausführung herrscht eine strenge, man möchte sagen, eiserne Consequenz; und dennoch fehlt es dem Charakter an jener Wahrheit, die augenblicklich überredet, überzeugt, an jener Kraft, welcher die Gemüther unweigerlich sich unterwerfen, an jener Täuschung, von der man sich so gerne hinreißen läßt, die man ganz eigentlich verlangt. Herr Paulmann läßt uns durch seine alles beherrschende Reflexion wieder Zeit zur Reflexion: während seiner Darstellung fragen wir uns: »war Franz wirklich so, konnte, mußte er so seyn?« bei Devrient hingegen, um

geradezu den Mann zu nennen, der als das größte und vollendetste Muster bisher in dieser Rolle erschienen ist, behält man zu einer solchen Besinnung keinen Augenblick Zeit, man fühlt sich ergriffen, festgehalten mit allen Fibern der Seele, man sieht, man hört nur den schauderhaften Bösewicht, wie er von einem Verbrechen zum andern übergeht, wie die Rache ihm folgt, wie er gehetzt wird von den Furien der Angst und der Verzweiflung, und, wie dort der Dichter singt von dem Chor der Erinnyen:

Und Stille, wie des Todes Schweigen,
liegt über'm ganzen Hause schwer,
als ob die Gottheit nahe wär.

Um indessen mehr in's Einzelne zu gehen, so ist zuerst sehr lobenswerth, daß Herr Paulmann mit richtigem Gefühl alle übertriebene Verhäßlichung in Costüm und Maske glücklich vermieden hat, trotz der Worte des Dichters: »Warum mußte die Natur mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen?« die keines versinnlichenden Commentars weiter bedürfen. Wir müssen schon daraus schließen, daß unser Künstler in seiner Ueberzeugung der bessern Ansicht derer folgt, welche diesen Charakter möglichst noch zu mildern, zu vermenschlichen (humanisiren) suchen, und es ist zu beklagen, daß er in der Ausführung hinter diesem Wollen zurück zu bleiben scheint. Der wesentlichste Theil der Kunst

des Herrn Paulmann ist sein bedeutendes Mienen- und Gebehrdenspiel, welches ganz zu jener Gattung zu rechnen ist, die man gemeinhin die malerische Gebehrdensprache zu nennen pflegt. Wenn ein zeichnender Künstler eine Gallerie von Darstellungen aus Franz Moor entwerfen wollte, so würde Herr Paulmann dazu vortrefflichen Stoff liefern, denn für alle bedeutende Momente dieses Charakters hat er bestimmte, feste Umrisse, die alle für sich vortrefflich, zum Theil meisterhaft sind, aber für die Bühnenhandlung viel zu markirt, zu überladen: auch würde der Zeichner die Mund-Oeffnung und einige gewaltsame Verrenkungen doch noch tuschiren und abändern müssen. Eine solche Gebehrdenmalerei aber ist in der wahren Menschendarstellung eben so wenig gedenkbar und am rechten Orte, als — nach einer sehr passenden Vergleichung eines Kenners — als die kleinste Kunst des malerischen Ausdrucks beim Sylbenmaaße in der sogenannten Naturpoesie, die von Schlegel mit vollem Rechte für ein Zeichen der ausartenden Kunst erklärt worden ist. Nicht zu dieser Gebehrdenmalerei, aber doch noch zur äußeren Gebehrdung gehört das heftige Auf- und Abschreiten auf der Bühne, welches weder im Charakter des tückischen Schleichers Franz liegt, noch sonst in dramatischer Hinsicht sehr passend ist, da es die Aufmerksamkeit des Zuschauers nur stört, und immer von der

einen Seite nach der andern hinreißt. Der Vortrag des Herrn Paulmann ist an sich richtig, und beweist, daß der Künstler seine Rolle vollkommen verstehe; er ist sicher, frei von jeder Stockung, gut und zweckmäßig betont, aber — zu laut, zu heftig, viel zu sehr. Gleich im ersten Acte sprach Herr Paulmann so stark, daß bei vorauszusetzender Gradation für die letzten Acte alles zu fürchten war. Diese Gradation ging nachher freilich zum Theil verloren, wie natürlich. Dieses starke, schreiende Auftreten ist aber darum noch besonders verfehlt zu nennen, weil es dem Charakter des Franz schnurstraks zuwider ist. Feigherzige Tücke ist der Hauptzug in diesem Charakter. Diese heischt ruhige, schleichende Kälte; der Bösewicht wird aus Furcht, selbst von den Wänden gehört und verrathen zu werden, seine Sprache möglichst leise und gedämpft halten, besonders in den Selbstgesprächen, die ohnehin einen declamatorischen Vortrag selten gestatten. Es wäre indessen Ungerechtigkeit, wenn wir nicht auch hier manches in seiner Art Vorzügliche anerkennen wollten. So wurde z. B. der Monolog im zweiten Act, wo er die scheußlichen Seelenmartern aufsucht, die seinen Vater zu Tode peinigen sollen, in jeder Hinsicht vortrefflich vorgetragen und dargestellt, man würde sagen müssen, unübertrefflich, wenn nicht — eine besondere Eigenheit des Herrn Paulmann — manche Pausen zu lang dazwischen

geschoben worden wären, wodurch für das Ganze der künstlerischen Darstellung wieder ein Mißverhältniß erzeugt wird, das immer störend und zerstörend auf die Täuschung zurück wirkt. Iffland bemerkt in seinen Fragmenten: »Im gemeinen Leben mag eine Pause wohl zuweilen eine Minute oder auch noch länger dauern: aber auf der Bühne, wo alles dem Zeitraum angemessen seyn muß, worin die ganze Handlung zusammengedrängt ist, dort habe ich zu Folge anhaltender Beobachtung gesehen, daß sie nur äußerst selten länger, als ein ausathmender Athemzug dauern darf.« — Diese einzelnen Bemerkungen mögen als Belege dienen zu unserem Urtheile, daß Herr Paulmann den Charakter des Franz Moor zwar vollkommen verstanden und begriffen, in seiner Darstellung aber durch Ueberladung, durch übertriebene, zu sehr in Kleinigkeiten eingehende Kunst sich selbst geschadet habe. Für Charakterrollen, die nicht ins tragische Gebiet gehören, sondern sich dem Komischen nähern, und im Komischen selbst, kann Herr Paulmann ein sehr vorzüglicher Künstler seyn.

König Lear,

Trauerspiel in fünf Acten, von Shakespeare.

Dargestellt am 28. Juli.

Herr Eßlair: König Lear.

Der verewigte Herder wollte den brittischen Genius vorzugsweise den Dichter des Weltcyklus genannt wissen, so wie man die Griechen ganz eigentlich Dichter ihres Helden-Cyklus nennen müßte. Obschon in dieser Zusammenstellung etwas Schielendes liegt, da auch die Griechen ihr heroisches Zeitalter nicht abgeschlossen und getrennt von dem allgemeinen Zusammenhange der Dinge in ihren Tragödien zu behandeln pflegten, so liegt doch darin die sichere und feste Hinweisung auf jene ernste und erhabene, sittlich-geistige Richtung des unsterblichen Shakespeare, vermöge welcher er in allen seinen Dichtungen die Weltgeschichte stets

in ihrer Ganzheit umfaßt, eben sowohl, wenn er einzelne Menschenschicksale, als wenn er historische Begebenheiten seinen Tragödien zum Grunde legt. Ueberall herrscht auch bei ihm das allwaltende Verhängniß, in sofern nämlich, als die selbstthätige Theilnahme der Menschen dasselbe herbeiruft; hinwiederum stimmt zu jedem Ereignisse dieser, seyen es Gräuel oder Edelthaten, die ganze Natur mit allen ihren Wundern und Schrecknissen. Alles verschmilzt in ihm zu harmonischer Einheit, und da er das Ganze mit heiliger Verehrung umschlossen hält, kann die scheinbare Unvollkommenheit des Einzelnen ihn nicht irre leiten. So geschieht es, daß wir oft, nachdem er uns alle Schrecknisse des Daseyns vorgeführt hat, die einzige Beruhigung darin finden, daß wir am Schlusse auf einen neuen, der beendigten Handlung mehr oder weniger verwandten Fortgang des Lebens hingewiesen werden. Nur in dieser Verbindung mit dem Ganzen des allgemeinen Weltlebens liegt die ersehnte Auflösung der gegenwärtigen Dissonanz, und so erscheint der gottbegeisterte Dichter als der wahrhafte Seher und Dolmetsch höherer Offenbarung.

Aus dieser Ansicht ist die großartige Behandlung zu erklären, welche dem colossalen Dichter in allen seinen Werken eigenthümlich ist. Alles muß ihm dienen zu jenem erhabenen Zweck, Freude und Leid, die zarteste Tugend wie das verworfenste

Laster, das Edelste wie das Gemeinste. So sind auf das Wort seiner Schöpferkraft jene Riesengebäude entstanden, die, so wild auch ihre Massen auf einander gethürmt liegen, laut und vernehmbar die höhere Schickung verkündigen und die ewige Dauer des Göttlichen, ja die selbst dem Uneingeweihten Staunen und Ehrfurcht abnöthigen. Mit verbessernder Hand an diese Werke zu greifen, ist verwegen zugleich und gefährlich, und es bleibt nicht gut gethan, wenn man noch immer fortfährt, dieselben so verstümmelt und verrückt und verschoben in ihren Theilen uns vorzuführen, vorgebend, das seyen die Erzeugnisse, wie sie ächt aus der Hand des großen Meisters hervorgegangen.

Schröder, dessen große und viele Verdienste um die deutsche Bühne im dankbaren Gedächtniß der Nachwelt fortleben, fand theils bei seinen Zeitgenossen, theils in sich selbst nicht den Grad poetischer Bildung, der erforderlich ist, in den innersten Geist jener Kunstwerke, womit er die dramatische Litteratur in Deutschland bereichern wollte, so einzudringen, daß er die Tiefe Shakespeare's ganz ergründet, seine Größe ganz begriffen hätte. Nach den Ansichten, die er besonders als praktischer Schauspieler von demselben sich gebildet hatte, gab er, so viel er davon wirklich begriffen, in seinen Bearbeitungen mit gewissenhafter Treue wieder. Seitdem sind wir durch andere Versuche zur ersten Quelle zurück geführt worden, die Ansichten haben

sich geändert und erweitert, und wir können uns nicht mehr begnügen mit modeartig zugestutzten Schattenrissen, nachdem wir jene Grundgemälde in ihrer kühnen Vollendung kennen zu lernen und zu bewundern Gelegenheit gefunden haben. Es ist Verrath an unserer Zeit und Verachtung ihrer Bedürfnisse, länger derselben vorzuenthalten, was ihr gebührt, und mit Eigensinn auf dem, was veraltet und in sich unbrauchbar geworden ist, länger zu beharren.

König Lear, wie er auch diesmal noch nach der Schröder'schen Bearbeitung gegeben wurde, gehört in derselben zu den mißlungenen Nachbildungen, und es ist Pflicht, gegen längere Beibehaltung ihrer zu warnen, um so mehr, da eine bessere, dem Geiste des Dichters angemessenere Uebertragung längst schon unter uns vorhanden ist, die Uebersetzung von Heinrich Voß. (Heidelb. 1806.) Wir finden in Schink's dramaturgischen Monaten in mehreren Stücken eine ausführliche Nachricht von diesem Trauerspiele überhaupt, so wie insbesondere von der Schröder'schen Bearbeitung desselben und dessen Spiel in der Hauptrolle, was nach Böttiger's Versicherung (Minerva, 1818. S. 276.) Schröder noch für das gründlichste erklärte, das über diesen Gegenstand geschrieben worden sey. Wir sind geneigt zu glauben, daß besonders zu der Abhandlung über Lear und die verschiedenen Bearbeitungen dieses Stoffes, die

deutsche mit eingeschlossen, Schröder selbst die Materialien und einzelne Gedanken hergeliehen habe, und finden es der Mühe werth, besonders auf die Gründe zu achten, die für wesentlich genug gehalten wurden, von der Art und Weise des Originals abzuweichen und die Aenderungen zu treffen, welche bei der deutschen Bühne so nothwendig zu seyn schienen.

1. Der Anfang des Trauerspiels ist verstümmelt und die ganze Scene weggelassen, in welcher Lear sein Reich unter seine Töchter theilt, Cordelien mit dem Vaterfluch entläßt und den alten Kent verbannt. Wir erfahren dies alles bloß in einer matten, prosaischen Exposition; die Handlung selbst beginnt gleich mit den Leiden des alten Königs. Dadurch sey — »ein höherer Grad der Wahrscheinlichkeit in das Betragen der boßhaften Töchter gekommen, das im Original gleich auf die Scene der Reichsvertheilung zu schnell und unnatürlich eintrete; so aber sey in dem neuen Verhältniß schon ein gewisser Zeitraum verflossen, in welchem der alte, schwache Mann Gelegenheit gehabt u. s. w.« — Man sieht, das Ganze sollte dem Zuschauer recht bequem und mundgerecht gemacht werden und darüber wurde die Scene, die als Wurzel der ganzen Tragödie zu betrachten ist, weggeschnitten. Die Scene kann und darf nicht fehlen, oder der Sinn der Tragödie geht verloren. Dadurch eben, daß der alte, schwache König von

seinen unnatürlichen Töchtern sich berücken läßt, daß er das einfach stille Gemüth Cordelia's verkennt und verstößt, dadurch ladet er das kommende Verhängniß auf sein Haupt, das man nun kommen sieht, das ihn treffen mußte, auf das man jetzt schon vorbereitet wird, statt daß wir hier mit einem mal an den Eingang der Leidensthür hingestellt werden, wider Erwarten und wider Willen. Wie das Stück jetzt liegt, können wir die Person des Lear bloß als eine Künstleraufgabe interessant finden, die stufenweise Entwickelung des Wahnsinns daran zu zeigen, bis zur endlichen Auflösung in sich selbst: in der Bedeutung aber ist sie nichtssagend, und weit der Nebenperson des Gloster untergeordnet, an dem wir ein großes und gerechtes Schicksal sich üben sehen. — Solche Mißgestaltungen sind die Folge jener ängstlichen Besorgnisse von wegen der Wahrscheinlichkeit und Natürlichkeit u. dergl. Wem die Phantasie so spröde und unbeholfen ist, dem ist bei Shakespeare nicht zu rathen, und wollte man ja der Schwäche der Zuhörer zu Hülfe kommen, so wäre es leicht, jene ganze Scene als kleines Vorspiel abzusondern und der folgenden Entwickelung vorauszusenden.

2. »Schröder hat die Hauptsituationen, die im Original durch Zwischenauftritte oft aus einander gerückt werden, mehr zusammen gezogen und das Ganze dadurch übersehbarer zu machen gesucht. Unnöthige (!) Füllscenen sind ausgelassen und

alle Auswüchse einer allzu üppigen Phantasie getilgt geworden.« — Wenn unter diesen üppigen Auswüchsen einige Rauhigkeiten in Ausdrücken und Sitten verstanden werden, z. B. die Art, wie Gloster seinen unehelichen Sohn anerkennt, oder die Barbarei des Cornwall, der dem Gloster auf der Bühne die Augen austritt u. dgl., so mag darin einige Milderung und Rücksicht auf unser Gefühl gar wohl gestattet werden, wiewohl auch darin Absicht des Dichters nicht zu verkennen ist, der, um der ungeheuren Handlung des Stücks Einheit und festen Charakter zu geben, sie geflissentlich in die wüste Zeit einer noch heidnischen Barbarei hinaus versetzte. Aber weiter hätte das Wegschneiden und Abstreifen der prangendsten Blüthenfülle nicht getrieben werden sollen, da das Kleinste mit dem Erhabensten in so dynamische Einheit gebracht ist, daß es eben so unthunlich scheint, etwas hinweg zu nehmen, als noch hinzu fügen. Hauptsächlich ist das Zusammenrücken und Versetzen der Scenen ein gefährliches Spiel geworden. So steht — um Ein Beispiel anzuführen — die Scene im dritten Act des Originals (sechste Scene), wo Lear in Glosters Landhause mit Gloster, Kent, Edgar und dem Narren ein Gericht bildet über Gomeril und Regan, ganz an der rechten Stelle: die Mischung des gewaltsam zerrütteten Verstandes, des verstellten Wahnwitzes, Kents tiefer Trauer und des gezwungenen Spottes des mitleidigen Narren bringen

hochtragische Rührung hervor. In der Umarbeitung ist dieses Gerichthalten in die Kerkerscene verlegt, wo sie allen Zusammenhang auflöst, und als ein — wirkungsloser — Rückfall erscheint.

3. Im Original endigt das Stück mit der beruhigendsten Auflösung, dem Tode Beider, des Lear's und der Cordelia. In dem schrecklichen Augenblicke, wo Lear die ermordete Tochter in seinen Armen auf die Bühne bringt, ruft Albanien mitleidsvoll ihm zu: Stirb! und hör' auf zu seyn! und als er endlich der Schwere seiner Leiden unterliegt, und Edgar ihm zuruft: Blick auf! mein König! erwiedert Kent:

»Quält seinen Geist nicht, laßt ihn ruhig fahren!
Der ist sein Freund nicht, der ihn auf die Folter
Der rauhen Welt noch länger spannen wollte.«

Aus dem übel verstandenen Grundsatz von poetischer Gerechtigkeit bleiben selbst in den englischen Bearbeitungen dieses Stücks beide Personen glücklich und am Leben. Schröder hat die Sache getrennt, läßt zwar den König sterben, Cordelia aber bleibt am Leben. Hier scheint zuerst psychologisch gefehlt: der König stirbt für Trauer, da er die beim Einstürzen der gedungenen Mörder in Ohnmacht gesunkene Cordelia todt glaubt. Diese Vorbereitung ist nicht genügend, und das Wiederaufwachen Cordelia's wirkt störend auf den Zuschauer. Im Original hingegen ist die Wahrscheinlichkeit größer: nur die wirklich vollführte Ermor-

dung der Tochter kann den König, nachdem er schon so vieles überstanden, noch bis zu dem Grade des Schmerzes treiben, daß das Herz darüber bricht. Und endlich vermag auch Cordelia nur durch ihren wirklichen Tod, wie dort Antigone, dem Schicksale, wie unserem Gefühl die wahre Versöhnung zu bringen. Mit ihr ist die Fabel zu Ende: es beginnt ein neues Blatt des Schicksals.

In der Beurtheilung der Aufführung dieses Stücks werden wir uns nur auf das Wesentlichste beschränken.

Herr Eßlair ist als einer der bedeutendsten jetzt lebenden dramatischen Künstler, besonders im ernsten und tragischen Rollenfache, so sehr bekannt und hat sich früher auch unter uns bereits als solcher bewährt, daß eine müssige Lobpreisung desselben hier an unrechter Stelle seyn würde. Zufrieden mit dem Beifall des Publikums, das ihn am Schlusse der Vorstellung rief, äusserte er, seinen schönsten Triumph gefeiert zu haben, wenn es ihm gelungen, Zuschauern zu genügen, denen das vollendete Bild des großen Schröder in dieser Rolle noch vor Augen schwebe. Das letzte ist nun wohl nur bei den allerwenigsten der Anwesenden noch der Fall: auch ich gehöre nicht zu diesen Glücklichen, die jenen einzigen Künstler auf der Bühne noch gesehen haben. Schink's oben angeführte Zergliederung des Schröder'schen Lear (dramatische Monatsschrift 4r. Bd. S. 1087 ff.) gewährt

durchaus keine klare Anschauung und ist weiter nichts als eine prosaische Darstellung des ganzen Charakters, fast ohne alle Bezeichnung des Dargestellten. Viel ahnen läßt eine kurze Anzeige in einer damals erschienenen Zeitschrift: Journal aller Journale, Hamburg 1786 S. 358, folgenden Inhalts: »Was Lessing vom Herzog Ferdinand sagt, daß er vorstellte und war, nichts geringeres darf ich von Herrn S. sagen. Man muß ihn selbst sehen: alle Beschreibung würde flach und schal werden. Ich aber werde nie wieder den Lear von S. sehen, meine Empfindungen wurden zu gewaltsam erregt und ich habe für's erste doch nicht Lust, in ein deutsches Bedlam zu wandern.« Ein großes Lob für den darstellenden Künstler, ein schlechtes zugleich für den deutschen Bearbeiter, da er durch die schroffe und isolirte Aufstellung des Lear und Entäusserung desselben von aller Beziehung auf jenes höhere, allwaltende Verhängniß, ihn zu einem Schreckbilde bloß der Phantasie gemacht hatte. — Seit Schröder haben sich vorzüglich Iffland und Devrient in dieser Rolle Namen erworben. Iffland en ging die tragische Erhabenheit ab, welche dem Lear nicht fehlen darf: Devrient steht uns noch in frischer Erinnerung vor, als ein sehr großes, geniales Bild, zu dessen Vollendung in einzelnen Zügen nur die momentane Kraft zu fehlen schien, um zu den erhabensten Schöpfungen in dieser Gattung gerechnet zu werden.

Auch unser Schwarz pflegt die Rolle mit sorgfältigem Studium darzustellen. An diese Männer schließt sich Eßlair nicht unwürdig an.

Ein zwar zufälliger, aber sehr günstiger Vorzug, welchen Herr Eßlair zu dieser Rolle mitbringt, ist seine grandiose Helden-Gestalt. Sie ist von großer Wirkung in allen den Stellen, wo das Königsgefühl noch vorherrscht, oder wo es unter dem gewaltsamen Druck der einstürmenden Leiden gleichsam zuckend hervorbricht, wie in den furchtbaren Wahnsinnscenen; — jeder Zoll ein König, wenn die Figur sich aufrichtet. — Auch die Maskirung ist trefflich. Seine Darstellung ist reich an großen, erschütternden Momenten. Die glänzendste Seite derselben ist hauptsächlich die Gebehrdenmalerei, jene edlere nämlich, welche dem Gedanken genau sich anschließt und zur Versinnlichung des Seelenzustandes die sprechenden Farben liefert. Seine Declamation hat den Vorzug der Kraft und Deutlichkeit, würde aber von noch größerer Wirkung seyn, wenn sie, besonders in Stellen der gewaltsam hervorbrechenden Leidenschaft, minder gemessen seyn und einer Art von Monotonie sich entkleiden wollte, die in Wiederholung derselben Tonleiter und gleicher Ausgänge besteht und dem daran nicht gewöhnten Ohre störend wird. Doch werden wir über die ihm eigenthümliche Art der Declamation in anderen Rollen uns näher zu unterrichten Gelegenheit finden. Unsere übrige Meinung von seiner Darstellung

wird in folgenden Bemerkungen sich deutlicher aussprechen.

Das erste Auftreten bei der Rückkehr von der Jagd verkündet in Eßlair's Haltung und Tragen des Körpers den altersschwachen, vielleicht auch von der Jagdanstrengung noch ermatteten Greis, der sich nach Essen und Erholung sehnt. Sein Ton ist gelassen und gutmüthig. Ob nicht eine etwas polternde Hastigkeit den kurzen, raschen Fragen, Forderungen, Befehlen angemessener wäre und zumal mit der jetzigen Anspannung der Kräfte des alten Mannes verträglicher, ist zu bedenken. — Die Bemerkung des Ritters über die fühlbare Abnahme der gebührenden Hochachtung und Aufmerksamkeit bringt den König zu den Worten: Ha, meinst du das? E. spricht sie bedächtlich und sorgsam; sonst meinte ich, sie müßten aus einem dem Innersten entklommenen Seufzer sich gleichsam nur hervorstehlen; sie hauchen die erste Andeutung hin der kommenden Leiden, mit ihnen beginnt der erste Moment der tragischen Handlung, und die Empfindung des Königs stimmt sich vom Augenblick an herab zur Wehmuth und banger Ahndung. Die Art, wie Eßlair den Narren anhört und seinen beißenden Spott beantwortet, ist die einzig richtige; man sieht und vernimmt, daß die scharfen Reden sein Herz getroffen haben. Die folgende Scene mit Goneril mußte viel verlieren durch die gehaltlose, nichts sagende Darstellung der Goneril selbst, bei

welcher die weitere Entwickelung der Handlung wie ohne Einleitung blieb und ohne alle Motive. Ob es dies war, was Herrn Eßlair selbst etwas mit herab zog, oder ob etwas anderes, mag unentschieden bleiben; beinahe aber schien es, als ob ihm auch das Gedächtniß nicht ganz treu sey, und der folgende grausenhafte Fluch, welchen der entsetzlich gekränkte Vater über die unnatürliche Tochter in schrecklichen Verwünschungen ausstößt, brachte demnach nicht ganz den Eindruck hervor, den man wohl hätte erwarten sollen. Wenn Garrick, so erzählen Zeitgenossen — ein kleines, altes, grauköpfiges Männchen, mit Spindelschenkeln und schwankendem Tritt, diesen Fluch herabdonnerte, so erblaßte und erzitterte das ganze Theater. Unübertrefflich gelangen Eßlair die Uebergänge der äußersten Wuth in Erschöpfung, wo die Stimme bricht und Thränen hervorquellen, z. B. in den Worten: »Damit sie es fühle, wie weit schärfer, als ein Schlangenbiß es ist, ein undankbares Kind zu haben.« u. a.

Der zweite Act wurde von Herrn Eßlair fast ohne Ausnahme im großen, hochtragischen Styl gehalten und durchgeführt. Blieb irgendwo etwas zu wünschen übrig, so lag dies vielleicht in der Natur seiner Stimme, der die feinere Biegung und Accentuirung versagt zu sein scheint, weshalb der Ausdruck für die verschiedenen Abwechselungen seines wogenden Inneren, des aufbrausenden Zorns,

des verhaltenen Schmerzes, der Rührung und Wehmuth, der sich wieder ermannenden Kraft, des brechenden Herzens endlich — nicht immer so rein und ächt sich fügte, als es wohl möglich wäre. Und dann, als Regan ihm räth, wieder umzukehren und Goneril um Verzeihung zu bitten, und der noch schmeichelnde Vater diese Kränkung von sich abzuwehren sucht: »Wie würde sich das schicken, liebe Tochter, müßt ich sagen, ich bekenne es, ich bin alt ꝛc. auf meinen Knieen bitt' ich, daß Ihr mir Kleider, Nahrung, Bett gewährt!« — mußte hier nicht die Kränkung des Vaterherzens viel rührender werden, wenn Lear wirklich niederkniet und diese Worte fast eben so an Regan richtet, wie er meint, daß er sie zu Goneril sprechen müßte? Herr Eßlair bleibt stehen, bloß in etwas gebeugter Stellung. — Daß er, wenn er auf die in Gonerils Gegenwart wiederholte Anforderung zur Rückkehr abermals weigernd antwortet: »Ich möchte eh'r ein Sclav und Karrengaul von diesem Knecht seyn!« diese Worte zu Gloster hinsprach, und nicht, wohin sie gehörten, zu Oswald, war ein leichtes Versehen, aber augenblicklich störend. Die folgenden Ausbrüche des empörten Herzens und der Wildheit seiner Seele, die nicht anders, als mit Wahnsinn enden kann, wurde mit eben so vieler Kraft als Wahrheit geschildert, und nur über den Schluß dieser schrecklich-erhabenen Scene ist mir nachher ein Bedenken gekommen. Seine

Stimme erstirbt endlich, dem überwältigenden Gefühl des Elends erliegend. »Denkt ihr, ich will weinen? Nein, weinen will ich nicht, obgleich ich Ursach dazu habe.« Kaum noch vernehmbar werden die letzten Worte gesprochen werden müssen, und ich glaube, Eßlair sprach sie auch noch so: »Doch ehe soll dies Herz in tausend Stücke brechen, ehe daß ich weine!« — Und nun folgen die Schlußworte: »O Narr, ich werde wahnsinnig werden!« Diese sprach Eßlair wieder mit hervortobender Stimme schnell heraus und stürzte damit ab, er brauchte sie also ganz eigentlich wie einen sogenannten Abgang. Es verdient nachgelesen zu werden, was Iffland über den Gebrauch dieser Abgänge erzählt in seiner theatralischen Laufbahn, S. 166 ff. und wovon das Ergebniß ist, daß, wo eine Handlung am Schluß einer Scene Kraft fordere und Feuer, es mißverstandene Entsagung seyn würde, sie nicht mit allem auszustatten, was hineingelegt werden könne. Aber gehört unsere Stelle zu dieser Gattung? Verlangt der psychologische Gang der Empfindung hier nicht etwas ganz anderes? Von Schröder's Darstellung sagt Schink gerade bei dieser Stelle: »Seine Hände drängen sich in einander, er faltet sie wider seine Stirn, und stößt nur die letzten Jammertöne eines vollen Sichbewußtseyns seines Unglücks aus. Dann stürzt er zum Pallast hin-

aus.« — Und dies, dünkt mich, ist allein das Richtige.

Der dritte Act nimmt vorzugsweise des Künstlers Sinn für das Große und Erhabene in Anspruch und muß daher der Natur des Herrn Eßlair sehr zusagen: weniger Monotonie in der Declamation — und ich wüßte hier weiter nichts zu erinnern. — Der vierte Act stellt uns den König im Zustande des stillen Wahnsinns vor, des faselnden Wahnwitzes, in welchen die furchtbare Raserei seiner Seele übergegangen ist. Hier kommt alles auf die Reflexion des Künstlers an und auf seine Beobachtungsgabe: es kann daher nicht fehlen, daß der Eine dies so, der Andere anders vorstellen wird, nach der verschiedenen Ansicht und Individualität. Eßlair's äußere Gestaltung war höchst malerisch und schon in der Erscheinung rührend und erschütternd: die etwas zusammengekauerte Figur, verzerrtes Lächeln, abgespannte Gesichtsmuskeln, ein stieres Auge und auch im Ausdruck der Rede eine Art Dumpfheit und nur halbe Empfindung, halbes Bewußtseyn. Auch die einzelnen dazwischenblitzenden Hellpunkte von Besonnenheit und Ueberlegung werden treffend herausgefunden und beachtet; das Aufrichten der großen Gestalt und das feste Betonen bei den Worten: Jeder Zoll ein König! ist von herrlicher Wirkung. Für das Uebrige möge noch eine Frage erlaubt seyn. Lear faßt den Hut eines Abgesandten der Cordelia und brütet in Folge

dieses Betastens an einer Kriegslist, wie man einen Pferdetrupp mit Filz beschlagen lassen könne. Im Original ist dies anders geordnet; doch bleiben wir jetzt bei der deutschen Bearbeitung. Lear fährt in seinem Sinnen fort, wie er seine Schwiegersöhne überfallen wolle, und schließt mit den Worten: dann schlagt todt, todt, todt! — Diese sprach Devrient, und wenn ich nicht irre auch unser Schwarz, mit dumpfer, ermatteter Stimme, und mit der Gebehrde des wirklichen Schlagens mit einem Stock, aber ganz kraftlos, die Arme herabgesenkt und erschlaffend. Dieser Contrast gerade hat mir immer am wirksamsten und richtigsten geschienen. Aehnliches habe ich jetzt auch über Schrödern erzählen hören. Schink berichtet so: »Erhitzt von diesem Bilde, tönt seine Stimme wie Feldgeschrei. (Also doch laut!) Aber die Arme, die diese Handlung ausdrücken wollen, sinken entstrickt und entnervt herab, er vermag nicht, sie aufzuheben. Kraftlos fällt er den Rittern in die Arme, und wird ohnmächtig von ihnen abgeführt.« — Ganz anders Herr Eßlair. Dieser spricht die letzten Worte nicht nur mit tobender Stimme, sondern stürzt auch mit denselben wie rasend hinweg. Also wieder ein Abgang, der psychologisch nicht richtig scheint; der König kann in dieser Erschöpfung nicht mehr toben. Den letzten Beweis hole ich aus Shakespeare selbst, wo der König nach diesen Worten

noch auf der Bühne bleibt, und die Worte also nur gesprochen und so mit der Gebehrde begleitet werden können, wie ich von Devrient oder von Schröder angeführt habe.

Wir legen diese Bemerkungen der Prüfung des erfahrenen Künstlers vor, der für jede seiner abweichenden Ansichten gewiß seine Gründe haben wird. Zum fünften Act bleibt uns bloß zu erinnern, daß Herr Eßlair jede Erwartung befriedigte, besonders im Ausdruck des Rührenden und Schmerzlichen, wohin zum Schluß alle Empfindung übergeht bis zur sanften Auflösung und Beruhigung. — Von den übrigen Rollen zu reden, gestattet der Raum nicht. Mit zwei Worten sey gesagt, daß Herr Schmidt (als Narr) und Herr Kühne (Kent) meisterhaft spielten. Die schwere Rolle des Edgar empfehlen wir angelegentlich dem weitern Studium des Herrn Jacobi. Die Aufgabe ist seiner würdig! Edmund wurde nicht ganz richtig gehalten.

Ende des ersten Bandes.

Friedrich Gottlieb Zimmermann's

Dramaturgie.

Erstes und kräftigstes Wirken in den Jahren

1817—1820,

nebst einer charakteristischen Lebensskizze des Verfassers.

Herausgegeben

von

Georg Lotz.

Zweiter Band.

Hamburg, bei dem Herausgeber
und
in Commission in der Herold'schen Buchhandlung.
1840.

Gedruckt bei J. C. H. Witt.

Zweiter Band.

Seite.

Phädra, Tragödie in fünf Aufzügen, von Racine....1.
Sappho, Tragödie in fünf Acten von Grillparzer..18.
Die Jungfrau von Orleans, romantische Tragödie in fünf Acten von Schiller.....44.
Donna Diana. Nach dem Spanischen des Moreto, von West.....61.
Emilie Galotti, Trauerspiel von Lessing.....78.
Marinelli in Lessing's Emilia Galotti.....91.
Torquato Tasso, Drama von Göthe.....107.
Ludwig Devrient.....115.
Clorinde und Tancred, Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Baron von Nordeck.....152.
Die Albaneserin, Trauerspiel in fünf Acten von Müllner.....160.
Tartuffe oder der Scheinheilige, Lustspiel in fünf Aufzügen. Nach Molière neu bearbeitet.....180.
Der Unschlüssige, Lustspiel in 1 Act, übersetzt von C. Lebrun.....195.
Der Tod Heinrichs IV. von Frankreich, Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Eduard Gehe.....203.
Bemerkungen über dramatische Kunst.....227.

Dramaturgische Aufsätze.

Phädra,

Tragödie in fünf Aufzügen, von Racine.

Dargestellt am 3. August 1818.

Wir haben unseren Lesern noch von den drei letzten Darstellungen des Herrn Eßlair Bericht zu erstatten, in den Rollen des Theseus in Racine's Phädra, Montag, den 3. August, des Egmont in Göthe's Trauerspiel, Mittwoch, den 5. dieses (Herrn Eßlair's Benefiz), und des Schiller'schen Wallenstein, Donnerstag, den 6. August. Herr Eßlair hat in der Reihe dieser Darstellungen seine Eigenthümlichkeit weit aufrichtiger und unverhüllter, als bei seinem ersten Auftreten, entwickelt, so daß wir über seine Kunstansichten und die Art seiner Kunstleistungen nicht weiter mehr in Ungewißheit stehen können, und vorläufig zurückzunehmen uns bewogen finden, was

in einem früheren Berichte darüber bemerkt worden ist, daß es nämlich scheine, als ob Herr Eßlair die früher an ihm bemerkte Art des Vortrags gänzlich verlassen habe. Nichts weniger als das. Er hat sie in seinen ersten Darstellungen freilich fast ganz vermieden, — aus welchen Gründen, ist jetzt nicht mehr klar; aber schon im Theseus kam mit dem französischen Zuschnitt der Rolle, den Schiller nicht hat wegnehmen können, auch die französische Manier des Vortrags wieder zum Vorschein, stärker in dem grunddeutschen Egmont, und in ihrer ganzen Stärke in dem herrlichen Wallenstein.

Wir haben geglaubt, Herrn Eßlair's Eigenthümlichkeit gleich mit dem rechten Namen bezeichnen zu müssen. Manier ist an und für sich kein Tadel, in sofern darunter die eigenthümliche Art und Weise verstanden wird, wodurch ein Künstler in der Ausübung seiner Kunst von anderen sich unterscheidet. In diesem Sinne haben Raphael und Michel Angelo so gut ihre Manier, als Göthe und Schiller, oder Garrik und Iffland u. a. Aber die Manier wird fehlerhaft, wenn sie den Erzeugnissen eines Künstlers eine solche Einförmigkeit giebt, daß man sieht, er stehe unter der unbedingten Herrschaft derselben, er könne sich bis in das Einzelne seiner Ausführung hinein so wenig über sie erheben, daß aus Mangel an Freiheit in seiner Gestaltung die Erzeugnisse selbst keine Abwechse-

lung in der Form erhalten, sondern alle — wie über Einen Leisten geschlagen aussehen. In sofern heißt der Künstler manierirt im übeln Sinne des Worts, und in diesem Sinne dürften Herrn Eßlair's Philipp, Theseus, Egmont und Wallenstein sämmtlich manierirt genannt werden müssen. Wenn nun zumal diese Manier entlehnt, Nachahmung einer fremden ist, so ist sie noch verderblicher für die Kunst, weil sie vollends alle Selbstständigkeit des Künstlers aufhebt und die nachgeahmte Manier noch mehr beschränkt und verschlechtert. In der That aber ist Herrn Eßlair's Manier eine fremde, der französischen nachgebildete und darum doppelt nachtheilig für seine Erzeugnisse.

Die Eigenthümlichkeit der französischen Schauspieler im Tragischen besteht nämlich darin, daß sie weit mehr Mühe darauf verwenden, die glänzenden und hervorstechenden Verse ihrer Rollen, als den ächten, wahren Geist derselben auszusprechen. So wie es an und für sich weit leichter ist, jenes, als dieses zu erreichen, so hat auch der Nationalgeschmack daran einen sehr bedeutenden Antheil und giebt darüber den erklärenden Aufschluß. Gewöhnlich nämlich weiß die dirigirende Parthei der Zuschauer alle die brillanten Verse ihrer Lieblingstragödien auswendig, will aber dennoch durchaus nichts von ihnen verlieren, will ganz vorzüglich nur den Dichter hören, und kümmert

sich minder um die übrige Darstellung; ja man sieht viele Zuschauer, welche nicht auf die Bühne ihr Auge richten, sondern unverwandt den Dichter nachlesen, den sie wirklich bei sich führen. Die Folgen von dieser Eigenheit, von dem hohen Werthe, der auf den Vortrag jener Lieblingsverse gelegt wird, können für die Darstellung nicht anders, als höchst nachtheilig seyn. Es entsteht nicht nur ein gehacktes, ab und an gar unzweckmäßiges und unpassendes Spiel, sondern noch mehr, wenn es hie und da, eben damit jene Verse recht hervorgehoben werden, eine zu langsame, zu markirte Declamation hervorbrachte, so zog es bei mancher anderen Stelle wieder ein ordentliches Galloppiren nach sich, zur Hebung des Contrastes zum Theil, — (und darauf scheint Herr Eßlair vorzüglich zu achten) wohl aber auch, damit die Zuschauer nicht ungeduldig würden: eine Abwechselung, welche, wo der Geist der Rolle und des Gegenstandes, wo der Verstand sie gebietet, aber auch nur alsdann, eine vortheilhafte Wirkung hervorbringen kann. Schon die langen Tiraden in den französischen Tragikern, die dem großen Schauspieler äußerst beschwerlich werden, und über welche Talma selbst so sehr klagen soll, mußten auf jene springende Abwechselung zwischen einer gedehnten und galloppirenden Declamation führen; auch der Bau und die eigene Natur der Sprache sie begünstigen, die an sich weder zur Modulation, noch zum Rhythmus ge-

schaffen ist und sich daher handhaben läßt, wie Einer mit ihr umzuspringen Lust hat. (Die Belege zu dem Gesagten liefert die Gallérie historique des Acteurs du théâtre français, depuis 1600 jusqu'à nos jours. Par Lemazurier. Paris 1810. Man s. die Göttinger gel. Anz. 1810 St. 119 120.)

Diese Manier aber auf unsere deutsche Bühne verpflanzt, würde mit der Zeit alle ächte Kunst der Darstellung zerstören und aufheben. Herr Eßlair kann freilich die Erfahrung für sich anführen, daß er von dem Augenblick an, als er — wir möchten nicht gerne sagen, zu diesem Kunstgriff, doch — zu dieser Eigenheit überging, einen ziemlichen Theil des Publikums für sich gewann, und von diesem rauschenden Beifall erndtete, gerade in solchen Stellen, wo er dieser Springmethode des Vortrags sich bediente, statt daß die übrige Darstellung ohne weitere Auszeichnung vorüber ging. Und es wäre schlimm, wenn bloß oder vornemlich die Liebe nach diesem Beifall der Grund wäre, weßhalb der Künstler lieber das Unnatürliche wählen, als einen gesunden Vortrag beibehalten wollte. Dieser Beifall selbst ruht auf keinem festen Grunde, und wird verschwinden, sobald der Zuschauer, anfangs durch die Neuheit und das Auffallende einer solchen Manier überrascht und gekitzelt, von seiner Selbsttäuschung sich erholt und zurückkommt. Es wäre grobe Ungerechtigkeit, wenn wir verkennen wollten,

daß Herr Eßlair nicht zugleich auch den Geist seiner Rollen mit möglichster Treue zu vergegenwärtigen bemüht sey: aber es ist doch auch nicht zu läugnen, daß dieser Geist bei weitem mehr nur in der Form sich ausspreche, in der äußeren Gestaltung und Haltung, als daß er so recht von innen käme, und durch das lebendige Wort der Seele, nicht in gedrechselter und geschnürter Declamation, sich verkündete. Wir haben schon früherhin bemerkt, als von der Darstellung des Königs Philipp die Rede war, daß Repräsentation bei Herrn Eßlair der vornehmste Gesichtspunkt sey, dem alle anderen Rücksichten untergeordnet würden. Dasselbe hat sich in allen folgenden Rollen wiederholt. Im Theseus war es höchst passend, daß die Repräsentation vorherrschend blieb, denn dem Stücke ist anders nicht viel zu helfen, als eben nur durch äußeres Imponiren: aber wenn auch in Egmont und Wallenstein dieses Formenwesen vorherrschend blieb, so war es nicht anders möglich, als daß der Geist dieser großen Dichterschöpfungen darunter leiden mußte. Doch es ist nöthig, daß wir von diesen Darstellungen noch im Einzelnen reden.

Ueber das Wesen der französischen Tragödie im Allgemeinen hat seit Lessing Niemand gründlicher und überzeugender gesprochen, als A. W. Schlegel in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur. Eben derselbe hat durch

die genaue Prüfung einer einzelnen Tragödie, auf welche die Franzosen, wie auf ein National-Denkmal vorzüglich stolz sind, und durch die Vergleichung derselben mit der Bearbeitung desselben Gegenstandes, wie wir sie von einem griechischen Dichter übrig haben, an einem einzelnen Beispiele gezeigt, wie der Werth und der eigenthümliche Charakter der französischen Tragödie gewürdiget werden müsse: eben an jener von Schiller auch auf deutschen Boden verpflanzten Phädra des Racine. Wer also über diesen Gegenstand mehr, als eine oberflächliche, vage Ansicht sich zu verschaffen wünscht, dem empfehlen wir diese, ursprünglich französisch geschriebene, nachher in's Deutsche übersetzte Schrift, welche auch für solche Leser verständlich ist, die in gelehrten und antiquarischen Kenntnissen nicht unterrichtet sind: »Vergleichung der Phädra des Racine mit der des Euripides, von A. W. Schlegel. Uebersetzt und mit Anmerkungen in einem Anhange begleitet von H. J. v. Collin. Wien 1808.« Die Franzosen bewundern die außerordentliche Kunst, mit welcher Racine den von Euripides entlehnten Charakter nüancirt, detaillirt, developpirt habe: er ist ein rauher Stein — sagt ein Pariser Kunstrichter — den die weise Kunst des Racine mit ausgesuchter Feinheit geschliffen, geglättet habe, und den er nun mit tausend Lichtern tausend Funken glänzen machte, die den griechischen Autor in

Erstaunen setzen würden. Natürlich fehlt es uns Deutschen, in den Augen der Franzosen, und sie haben es uns oft genug vorgeworfen, an Geschmack, alle die Feinheiten zu erkennen und zu empfinden, welche sie an ihren Dichtern preisen und bewundern; auch haben sie sich in der Verlegenheit, in welche sie sich durch die geistreiche, unglücklicherweise schön französisch geschriebene Schrift von Schlegel versetzt sahen, nicht anders zu helfen gewußt, als eben durch diesen Kunstgriff der Beschuldigung, daß der Deutsche den haut-gout, der zum Genuß einer Racine'schen Tragödie erforderlich sey, nun einmal nicht besitze. Deutsche Leser dagegen werden die Schrift eben so befriedigt, als belehrt aus der Hand legen und daraus ersehen, was der Phädra fehle, um ein ächtes, reines Trauerspiel genannt werden zu können. Schiller hat in seiner Uebersetzung die Anlage des Ganzen nicht umändern können: aber bei sorgfältiger Vergleichung findet sich, daß er im Einzelnen in Ausdrücken und Wendungen möglichst gesucht hat, Leere und Nüchternheit mit stärkeren Gedanken zu ersetzen und dem Ganzen wenigstens ein deutscheres Ansehn zu geben, als bei größerer Treue möglich geblieben wäre.

Für die Darstellung geben solche Stücke auch den verschiedenartigsten Künstlern weiten Spielraum. Da es den Charakteren derselben gewöhnlich an innerer Haltung und Consequenz fehlt, in sofern

der Nationalgeschmack und die Convenienz auch über die genialsten Dichter der Franzosen ihre Herrschergewalt ausüben, so bleibt für den routinirten Schauspieler, daß er alle die Einzelnheiten, auf welche der Dichter selbst seine Drucker gelegt, und vor den übrigen Theilen des Gedichts seine Kraft verwendet hat, glücklich benutzt, und uns die möglichst schönste Mosaik der einzelnen Schönheiten zu einem immer noch unterhaltenden Gemälde zusammensetze. In dieser Hinsicht muß auch Eßlair's Theseus musterhaft genannt werden; keine Stelle, die irgend eine Hervorhebung leidet, ist unbenutzt vorüber gelassen, und die kräftigeren Ausbrüche besonders werden mit wahrhafter bravoure vorgetragen, ohne daß gerade jene krampfhafte, schreiende Heftigkeit zum Vorschein käme, welche — (den großen Talma ausgenommen) an den heutigen französischen Schauspielern so gewöhnlich bemerkt wird. Was Herrn Eßlair für solche Heldenrollen noch ohnehin zu Gunsten kommt, ist seine stattliche Figur. Dabei besitzt er die selten so zu findende Geschicklichkeit im Gebrauch des griechischen Mantels, und in der äußeren Darstellung im Sinne und mit der Einfachheit der ächten Antike. Seine Stellungen und Gebehrdungen können den zeichnenden und bildenden Künstlern zu Studien dienen: dies ist ein sehr großes in keiner Hinsicht zu schmälerndes Verdienst, dem wir recht viele Aufmerksamkeit wünschen und noch mehr Nach-

ahmung bei denen, wo es Noth thut. *) — Aber es können diese französischen Stücke, eben wegen

*) In einer Anmerkung möge hier nochmals die häßliche Unart gerügt werden, in Stücken, welche wie dieses im Alterthum spielen, bei jeder heftigen Aufwallung der Leidenschaft, besonders aber bei Anrufungen und Beschwörungen der Götter, die Arme und Hände so kreuzweise in einander zu falten, wie wir Christen beim Beten zu thun pflegen. Ich habe äussern hören, die Gebehrde sey natürlich, und schicke sich von selbst so. Dagegen behaupte ich, die ganze Natürlichkeit beruhe auf unserer Angewöhnung, und wo diese noch nicht sich festgesetzt hat, wie z. B. bei Kindern, wird man die Gebehrde wenig oder gar nicht bemerken können. Wo in den Dichtern des Alterthums Scenen der Trauer und des heftigen Schmerzes geschildert werden, liest man wohl, daß man die Brust geschlagen, das Haar zerrauft, den Schmuck und die Kleider abgerissen, die flachen Hände (palmae) gen Himmel empor gehalten, nirgends aber, so viel mir erinnerlich, von einer so unglückseligen, mißgestaltenden Gebehrde, als dieses Hände- und Finger-Falten ist. Bei der umhüllenden, faltenreichen Kleidung des Alterthums, in welcher man öffentlich erschien, verbietet sich auch die Gewohnheit von selbst: man kann die Hände nicht zusammen falten, wenn man in irgend einer anständigen Stellung mit dem Gewande erscheinen will. Ganz verschieden ist die Gebehrde, die wir allerdings bei alten Schriftstellern, als Ausdruck des tiefsten Schmerzes bemerkt finden, wo Personen die über einander geschlagenen Kniee mit gefalteten Händen umschränken. Aber dies ist immer nur stille, tiefe Trauer, welche den äussern Anstand nicht mehr achtet, und stets ist diese niederkauzende Stellung zugleich mit dem Beugen des Kopfes bis auf die Kniee verbunden, wie dort

der Mangelhaftigkeit ihrer Charakteristik, geistreichen Darstellern noch andere Veranlassung geben

die Grazien im leeren Geldkasten des Simonides trauernd sitzen (bei Theokrit XVI, 11.) »niedergebeugt auf erkaltete Kniee das Antlitz.« Zu den Göttern betete man mit empor gehobenen flachen Händen; nie anders; diese Sitte behielten auch die Christen im Anfange noch bei, und veränderten sie nachmals, um die Gestalt des Kreuzes darzustellen. Sonst betrachtete man diese Sitte des Händefaltens als einen Zauber und nur zulässig beim Hexenspuck. Es war verboten, mit in einander gefalteten Händen und übergeschlagenen Knieen bei öffentlichen Versammlungen oder bei Opfern und Gelübden zu erscheinen. Das jetzt übliche Händefalten beim Christengebet war noch gegen das Ende des neunten Jahrhunderts so ungewöhnlich und unverständlich, daß ein Papst, Nikolaus I. an die zum Christenthum bekehrten Bulgaren, denen die Sitte auffallend und unbequem vorkam, im Jahr 860 ein eigenes Gutachten ausstellen mußte (siehe die Beweise in Böttiger's Schrift: Ilithyia oder die Hexe. Weimar 1793. S. 37. ff.). — Beinahe von allen unsern Schauspielern wird auf diesen Umstand fast gar nicht geachtet, wie denn überhaupt die Verlegenheit, wo die Hände untergebracht werden sollen, im Durchschnitt groß ist. Wirklich kann darin Eßlair zum Muster dienen, eine Kleinigkeit ausgenommen, von welcher nächstens. Die Direction sollte eine besondere Strafe darauf setzen, wenn jemand in dieser Sache fehlt: das würde zwingen, auf einen bessern Gebrauch der Hände zu denken. Besonders unsere sonst recht artigen Statistinnen und Choristinnen legen mit solchen Zauber-Fingern in dergleichen Stücken oft ein wahres Kreuzfeuer an, und richten damit ganze Scenen zu Grunde.

zu Beweisen ihrer Kunst und ihrer Einsicht. Es ist nämlich möglich, dadurch, daß man die fernere Wahrheit des Charakters aufsucht, auf den unsichtbaren Mittelpunkt desselben zurückgeht, und wie Schlegel sich glücklich ausdrückt, alle Aeußerungen desselben nur als eben so viele Ausstrahlungen davon behandelt, dadurch, daß man die äußeren Fehlzüge, welche vom Dichter herrühren, möglichst im Schatten läßt, und unbemerkbar macht, aber die zu jenem in der Seele aufgefaßten Bilde passenden Schilderungen mit Nachdruck und weiser Besonnenheit hervorhebt, — dadurch dem Ganzen ein Gepräge der Einheit und Vollendung aufzudrücken, welches der Dichter selbst so in seiner Seele nicht getragen hat. Von dieser Seite gerade verdient die Phädra der Frau Doctorin Unzer die gerechteste Auszeichnung und Anerkennung eines großen Kunstwerthes.

Die französische Phädra ist freilich mehr geeignet, unsere Abneigung und unseren Haß gegen sie, als unsere Theilnahme, unser Mitleid zu erwecken, also wenig tragischen Gehalts. Sie will das Verbrechen zwar, und hat doch nicht die Kraft der Seele, demselben muthig in's Auge zu sehen, chikanirt sich selbst, und schwankt unaufhörlich zwischen Liebe, Furcht und Feigheit, Eifersucht und Reue umher, und selbst ihr Tod hat weder das Verdienst des Muthes, noch einige Würde: er wird zu einem peinlichen Schauspiele durch die demüthi-

gende Behandlung, die sie erduldet. Sehr passend hat man auf die Reue der Phädra den Vers des Dryden angewendet:

»Reue ist die Tugend schwacher Seelen.«

Wenn die tragische Nothwendigkeit die Zeichnung verbrecherischer Charaktere erfordert, die dennoch Theilnahme erregen sollen, so müssen sie von starker Natur seyn, und nicht durch Schwachheit und immerwährendes Wanken unter die Situationen herabgestellt werden, in welche ihre eigenen zügellosen Leidenschaften sie gestellt haben. Diese Dinge lassen sich begreiflicherweise in der Darstellung nicht wieder gut machen: die Darstellerin auf einer deutschen Bühne wird alle Kraft dazu aufbieten müssen, aus ihrer eigenen Persönlichkeit so viel in die Rolle überzutragen, daß der Charakter anziehender und interessanter wird, sie wird uns die Leiden und Qualen der Seele, von welchen die Beklagenswerthe gefoltert wird, mit Lebendigkeit und rührender Wahrheit schildern, ohne Uebertreibung aber und convulsivische Heftigkeit. So war die Phädra der Frau Doctorin Unzer wirklich, wie aus Einem Guß und eine der schönsten Kunstschöpfungen unserer Bühne. Eben so viel Kraft, als nöthig war, den Wahnsinn der Leidenschaft wahr und treu auszudrücken, im Vortrage selbst mehr Empfindung und Gemüth, als declamatorische Kälte, so leicht diese bei den langen Tiraden sich einstellen kann, und in der äußeren Haltung Anstand und edle Würde. —

Der romantisch-historische Egmont steht zwischen Göthe's älterer Weise, wie sie sich in dem kräftigen Götz von Berlichingen ausgesprochen hat, und zwischen der Shakespeareschen Form in der Mitte. Das Stück ist ein Erzeugniß schöner, männlicher Reife, und ein reiner Erguß der himmlischen Klarheit und Harmonie, welche den Geist Göthe's erfüllen. Wie fast in allen dramatischen Dichtungen dieses Meisters, so ist es auch in dieser minder auf rasche, äußere Bewegung, sogenannte Handlung, angelegt, als auf innere Entfaltung geistigen Lebens und geistiger Kraft; darum sind solche Stücke weniger theatralisch, weniger wirkend durch ihre äußere Darstellung, nähern sich vielmehr dem Reiche des Idealen, an dessen Schwelle wir im Egmont zuletzt durch wahre Seelenmusik hingeführt werden. Die Bearbeitung des Egmont in vier Acten, nach welcher es hier aufgeführt wird, scheint in der Hauptsache dieselbe zu seyn, welche Schiller noch für die Weimarische Bühne, in Auftrag Göthe's, besorgt hat. Daß eine bessere zu wünschen wäre, ist keinem Zweifel unterworfen, und wer sich mit der ersten unveränderten und unverfälschten Dichtung nur einigermaßen befreundet hat, der wird Mühe haben, den Werth der getroffenen Abänderungen einzusehen, ja hie und da den Grund derselben zu begreifen.

Eßlair's erstes Auftreten als Egmont versprach für die ganze Rolle einen glücklichen Erfolg.

Egmont ist, wie er dem Dichter vorschwebte, nach Schiller's treffender Charakteristik, »ein wohlwollender, heiterer und offener Mensch, Freund mit der ganzen Welt, voll leichtsinnigen Vertrauens zu sich selbst und zu andern, liebenswürdig und sanft, sinnlich und verliebt, ein fröhliches Weltkind.« In dieser Art war Eßlair's erstes Erscheinen, offen und heiter, unbefangen und gemüthlich, mit dem Anflug des Leichten und Lockern, und wenn ihm auch etwas an jener schwebenden Munterkeit und jugendlichen Raschheit abzugehen schien, so wurde dieser Mangel nicht sehr bemerkbar und genügend ersetzt durch eine gewisse Männlichkeit, die uns in Erinnerung bringt, daß der lebenslustige Mann denn doch auch ritterlicher Thaten fähig sey. Wäre Herr Eßlair nur nicht zu bald wieder von dieser Weise abgesprungen, da er gleich in seinem ersten Monolog nach dem Abtreten des Schreibers und in seiner Unterredung mit Oranien in den pretiösen Ton der Declamation überging und für die Folge deutlich in Allem den Willen und Vorsatz aussprach, mit der oben bezeichneten Manier eines ganz zerhackten, markirten Vortrags sein Publikum heute zu elektrisiren. Es war das erste Mal, daß er diese Methode so ganz und durchaus beibehielt und ein Theil der Zuschauer ward wirklich durch diese Künste so angeregt, daß es ihm rauschenden Beifall zollte: auch wurde er an diesem Tage hervorgerufen. Da er einmal dieser Manier

sich hingegeben hatte, so konnte es nicht weiter auffallend seyn, daß nun auch die süßtändelnden Scenen der Liebe mit Klärchen, die mit Recht für den Triumph des Dichters in diesem Schauspiele gehalten werden, nicht mit der Herzlichkeit und liebreichen Hingebung gespielt wurden, wie man von dem Göthe'schen Egmont das Bild sich entworfen hat. Eßlair mußte diesen Theil seiner Rolle für bloße Nebensache, deshalb nicht großer Beachtung werth gehalten haben: denn nicht einmal die einfachen Mittel der Kosmetik hatte er benutzen wollen, durch welche er einem so süß schwärmenden Mädchen auch in der äußeren Erscheinung etwas jugendlicher und liebenswürdiger hätte sich zeigen können. Wer will indessen mit jemanden über etwas rechten, was er uns zu geben nicht gewilliget oder nicht gestimmt war?

Um jedoch vor unzeitiger Nachahmung zu warnen, wozu ein Name, wie Eßlair, wohl verführen könnte, führen wir von jener verfehlten Art des Vortrags, aus vielen ein paar Beispiele an, die für sich selber reden mögen. Von den Abfällen oder Absprüngen war einer der auffallendsten in der Unterredung mit Alba, wo Egmont seine Landsleute schildert und mit den Worten schließt: »Zu drücken sind sie, nicht zu unterdrücken.« Man denke sich die erste Hälfte gemessen und pathetisch gesprochen, mit lautem aufsteigenden Tone — dann eine Pause und nun die letzten Worte tonlos und galloppirend

nachgesprochen, mit einer verachtenden wegwerfenden Gebehrde der Hand bezeichnet! Um es ganz lächerlich zu machen, hätte weiter nichts gefehlt, als daß Egmont sich auf dem rechten Absatz herumgedreht oder dem Alba ein Schnippchen geschlagen hätte. Eben so die Worte am Schlusse, wo er den Degen abgiebt: »Er hat weit öfter des Königs Rache vertheidigt, — als diese Brust beschützt.« Wenn eine solche Manier nicht die Würde der Tragödie ganz herabsetzt, so habe ich vom Tragischen überhaupt keinen Begriff mehr! — Wie dadurch oft alle Interpunction zerrissen und der Sinn zerstört wird, kann man hören, wenn man die Worte: »Lebt wohl! Entlaßt mich! denn ich wüßte bei Gott! nicht mehr zu sagen;« — sich so gesprochen denkt: »Entlaßt mich denn bei Gott! — ich wüßte nicht mehr zu sagen!« wohl gemerkt, wieder nach der Springmethode. Aehnliche Beispiele, auch falsche Betonungen einzelner Worte sind so viele vorgekommen, daß man sie einzeln zu merken wohl müde wird. Zum Schluß erinnern wir nur, daß die treffliche Schilderung, welche Egmont zu Oranien von den Mordscenen des Kriegs entwirft, wo eine verständige, durch weise Mittel Wirkung erzeugende Declamation so schön sich bewähren kann, nur alltäglich, ohne Steigerung der Stimme und der Gemüthsbewegung vorgetragen wurde und darum fast allen ihren Werth verlor. Daß die verliebten Scenen mit Klärchen ziemlich trocken gingen, ist schon

bemerkt worden; wir setzen hier bloß hinzu, daß Eßlair die ganze Stelle, wo er erst den Egmont des Staats und der Provinzen schildert und dann den liebenden und geliebten, — nicht zu Klärchen spricht, obschon diese vor ihm kniet, sondern dem Publikum vordeclamirt, bis zum Schluß, wo er durchaus in Klärchens Arme muß.

Sappho,

Tragödie in 5 Acten von Grillparzer.

Dargestellt am 11. December.

Keinen verwelkenden Ruhm, o Tochter des lespischen Eilands,
Theilten die Parzen dir zu, als du die Erde begrüßt;
Sappho! sieh, wir flechten dir ewige Kränze des Epheus,
Und des Donnernden Haupt nicket bekräftigend zu.
Ewig preiset der Mund der Sterblichen deine Gesänge,
Und der herrliche Ruhm, weichet, o Sappho, dir nie.
(Tempe von F. J. I. S. 25.)

Sappho war eine Zeitgenossin des bekannten athenischen Gesetzgebers Solon (um 660 Jahre vor Christi Geburt) und lebte zu Mitylene (noch

heut zu Tage Metelino) auf Lesbos, der bekannten Insel des Archipelagus. Die Sagen, welche von ihr im Alterthume verbreitet waren, sind theils zu verworren und einander widersprechend, theils aber so übertrieben und ins Wunderbare gesteigert, daß auf festen, historischen Grund hier nicht mehr zu bauen ist. Aus den wenigen Bruchstücken, die von ihren Gedichten noch vorhanden sind, lernen wir sie als eine Frau kennen, von ungewöhnlicher Kraft und Freiheit des Geistes, mit auffliegender Phantasie begabt und mit einer Gluth der Leidenschaft, die ihr ganzes Innerstes erfüllt und zu verzehren droht. Sie hatte aus den Jungfrauen auf Lesbos eine Gesellschaft von Freundinnen um sich versammelt, welche sie in der Kunst des Gesanges und des goldenen Saitenspiels übte und welche sie mit zärtlicher und heißer Liebe — wie alle ihre Empfindungen stürmisch waren — umfaßte. Von den Männern, die sie geliebt, ist vor anderen Phaons Name berühmt geworden. Was alte Mährchen über ihn berichten, ist zum Theil artig genug. Eines erzählt, er sey ein Fährmann oder Schiffer gewesen, welcher die Reisenden von Lesbos nach Asien übersetzte. Einst sey auch Aphrodite gekommen, sich überschiffen zu lassen und Phaon habe, ohne sie zu kennen, mit vieler Aufmerksamkeit und Sorgfalt sein Geschäft vollendet. Da habe zur Belohnung Aphrodite ihm ein Salbfläschgen geschenkt, und durch den Gebrauch dieser Salbe sey er der schönste Mann

seiner Zeit geworden, daß alle Frauen von Mitylene von Liebe zu ihm entbrannten, und unter ihnen vorzüglich Sappho. Aber der Treulose verließ die nicht mehr schöne Dichterin und entfloh nach Sicilien. Sappho, um sich von ihrer Liebe zu heilen, begab sich nach dem Vorgebirge Leukadien (am Jonischen Meere, heut zu Tage St. Maura) und wagte daselbst den Sprung in die Wellen, der ihrer irrdischen Liebe ein Ende machte. Wir besitzen von ihr ganz erhalten nur noch die herrliche Ode an Aphrodite, womit Grillparzer den ersten Act seiner Tragödie schließt, von einer andern an die Geliebte ein bedeutendes Bruchstück, voll der glühendsten, wildesten Leidenschaft der Empfindung, und einige andere mehr oder minder bedeutende Bruchstücke. Der Ruhm dieser Dichterin war so groß im Alterthume, daß sie die zehnte Muse genannt wurde. Die Alexandrinischen Gelehrten brachten ihren Namen mit in das Verzeichniß der ersten lyrischen Dichter Griechenlands. Die Lesbier waren so stolz auf ihre Landsmännin, daß ihr Kopf von ihnen auf Münzen geprägt wurde u. s. w.*)

Als der Dichter der Ahnfrau, welche, wie sehr sie auch in der Grundidee verfehlt ist, dennoch

*) Ausführlicheres finden unsere Leser in Barthelemy Voyage du jeune Anacharsis, T. II. c. 3. p. 70. nach der deutschen Uebersetzung Th. II. S. 53. ff. Dort ist auch Rammler's schöne Uebersetzung an die Geliebte mitgetheilt.

einen kräftig auffeimenden Dichtergeist beurkundete, zur Bearbeitung der Fabel von der Sappho überging, so stand ihm, so denkt sich's der Verfasser dieses Berichts — in der Person der Sappho, die Dichtkunst selbst im Ideal vor den Augen der Seele. Sappho ist ihm wirklich die Muse, die Himmelstochter, deren Wohnstatt auch nur bei den Himmlischen seyn kann. So lange sie unter den Sterblichen weilet, singt sie die Schönheiten der Natur, die Freuden und Leiden der Liebe, die Thaten des Ruhms, das Lob der Unsterblichen, — aber nachdem sie wie auf einer Wanderung, alle Stufen der Läuterung durchschritten ist, erhebet sie sich auf den Fittigen der Sehnsucht und des unbezwinglichen Verlangens wieder empor in die Räume ihres höheren Ursprungs. Wenn wir diesen Sinn festhalten wollen, so wird sich zeigen, daß dies Gedicht nicht bloß nach einer erhabenen Idee angelegt, sondern auch mit fester Hand durchgeführt ist, und den Gesetzen selbst der Tragödie vollständig Genüge leistend.

Sappho kehrt als Siegerin aus den heiligen Wettkämpfen von Olympia zurück. Sie hat, nach griechischen Begriffen, das höchste Glück erreicht, das einem Sterblichen zu Theil werden konnte: jene heiligen Sieger (Hieroniken) wurden Göttergleiche genannt und dafür gehalten. Uebrigens ist dem Dichter mit Grund ein Verstoß gegen die Sage nicht nur, sondern gegen die Hellenische Sitte

überhaupt zum Vorwurf gemacht worden, da Sappho selbst niemals in Olympia gewesen ist und bei den heiligen Wettkämpfen gesiegt hat, noch als Frau daselbst erscheinen durfte. Es war eleisches Gesetz, daß Frauen, die sich bei den olympischen Spielen treffen ließen, oder auch nur an den verbotenen Tagen über den Alpheus gingen, von einem steilen Felsen Typaeum herabgestürzt werden sollten. (Pausan. V. 6. T. II. p. 25 ed Fac.)*). Indessen liegt diese Einrichtung uns so weit entfernt, daß die Abweichung des Dichters bei dem unbefangenen Zuschauer kaum einigen Anstoß verursachen kann. Sieg- und Ruhmbekränzt tritt Sappho auf unter ihren Mitbürgern, im höchsten Glanze des irrdischen Glücks; aber es genügt ihr nicht mehr, sie will an der Hand Phaons, des schönen Jünglings, der ihre Sinne gefesselt hat, herabsteigen aus der Welt ihrer Ideale in die

*) Ich habe das Blatt der Abendzeitung, wo auch Böttiger diese Erinnerung macht, nicht bei der Hand, erinnere mich aber, daß er schon die Hauptquelle angezeigt hat, aus welcher die, die es weiter verfolgen wollen, zur Genüge sich belehren können: Valcken. ad Theocriti Adoniaz. T. II. p. 13 ff. Dort findet sich auch die Nachweisung der Kyniska, der Schwester des lakedämonischen Königs Agesilaus, welche trotz des obigen Gesetzes im Wagenrennen zu Olympia den Preis davon trug. Es war dies also Böttigern nicht entgangen, wie irgendwo behauptet worden ist. Der große Alterthumskenner wußte aber Zeiten und Umstände zu erwägen.

bürgerliche, häusliche Wirklichkeit, sie will vereinen, was sie so nicht mehr vereinen kann:

»sich beider Kränze um die Stirn zu flechten,
das Leben aus der Künste Taumelkelch,
die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens.«

Noch schwärmt sie kurze Zeit in diesen süßen Träumen, die sie mit goldenen Farben ihrer himmlischen Phantasie sich ausmalt, und mit dem ewig jungen Herzen, wie ein schwärmerisch-liebendes Mädchen, singt sie die begeisterte Ode an Aphrodite.*)

Aber ihr erster Eintritt in das Leben der Häuslichkeit ist zugleich auch der Anfang, ihre Träume zu zerstören. Phaon ist durchaus ein praktischer Mensch, aufgewachsen und erzogen in bürgerlicher und häuslicher Beschäftigung, mit der schönen Musenkunst so viel bekannt und sie übend als sie zur Belebung, zum Schmuck irdischer Vergnügungen gebraucht werden kann. Seine Vorliebe und Bewunderung hat sich frühzeitig — vielleicht mehr durch Zufall und Ueberredung seiner selbst,

*) Die getadelte Uebersetzung, womit Aphrodite gleich zum Anfange dieser Ode angeredet wird, durch Goldenthronende ziehe ich, wenn es auch nicht genau den Sinn ausdrückt, aus Sprachgründen sowohl, als aus archäologischen, der anderen Erklärung: »die mehr als einen Thron hat — Vielverehrte« immer noch vor. Was das Beiwort eigentlich sagen wolle, wird dem einleuchtend seyn, der das Werk des Quatremère de Quincy über den Olympischen Jupiter einmal durchgesehen hat.

als aus wahrem Drange des Gefühls — auf Sappho's Lieder gerichtet: wie er sie jetzt nun selbst erblickt in der Hoheit ihrer Dichterbegeisterung und bewundert von der versammelten Menge von Hellas, wie sie ihm, seiner jugendlich übertreibenden Phantasie in der Majestät einer Göttin da steht, er sich ihr nahet und von der Erhabenen, ihr zu folgen, ermuntert wird; da begleitet er sie, selbst nicht wissend, wie ihm geschehen und von einem Glücke, das er zu fassen nicht fähig ist, berauscht und aus sich selbst herausgeworfen. In diesem Zustande kommt er mit Sappho auf Lesbos an. Aber die erste Ruhe bringt ihn schon der Besinnung wieder näher. Das Erwachen aus seinem Sinnentaumel konnte für einen so praktischen Sinn nicht anders als unbehaglich seyn und in dieser Verfassung seiner mit widerstreitenden Gefühlen kämpfenden Seele nahet ihm

Melitta. Ein junges, schön aufblühendes Mädchen,
»mit stillem Sinn,
— nicht hohen Geist's, von mäß'gen Gaben,
Und unbehülflich für der Künste Uebung;«
aber selbst der Gebieterin »lieb und werth,
Durch anspruchsloses, fromm bescheidnes Wesen,
Durch jene liebevolle Innigkeit,
Die langsam, gleich dem stillen Gartenwürmchen,
Das Haus ist und Bewohnerin zugleich,
Bereit, auch bei dem leisesten Geräusche
Erschreckt sich in sich selbst zurück zu ziehn,

Und um sich fühlend mit den weichen Fäden
Nur zaudernd waget, Fremdes zu berühren,
Doch fest sich saugt, wenn es einmal ergriffen,
Und mit dem Tode nur den Platz verläßt.«

So lautet die lieblich zarte Schilderung, welche Sappho von ihr entwirft. Die erste Begegnung führt die beiden, Phaon und Melittion*) durch eine Tändelei, die ganz aus der rosigen Jugendzeit genommen ist, so nahe und vertraulich zusammen, daß bei diesen beiden Charakteren kaum etwas anderes als ein Liebesverständniß in gewöhnlicher Form daraus entstehen konnte. Sapphe, es entdeckend, weiß anfangs, als starke Frau, sich zu beherrschen, ihr reicher Geist hat Mittel genug, den aufsteigenden Argwohn niederzukämpfen;

»Nach Frauengluth mißt Männerliebe nicht;«

dem Manne ist Spiel, was das Weib für Ernst nimmt, u. s. w. Aber mit allen ihren Philosophemen kommt sie nur immer tiefer hinein in die Verwickelungen ihres eigenen unstät auf und ab wogenden Gefühls; Phaon, zu jugendlich, roh (rudis) und ungeübt, seine Empfindungen zu verbergen, oder in ihrem Ausbruche zu mildern, verräth das Innere seines Herzens immer deutlicher, Melitta auch weiß die Regungen ihrer jungen Seele so wenig zu deuten, als in sich zu verschließen:

*) Melittion ist das Verkleinerungswort von Melitta; wie Bienchen von Biene, was sie beide bedeuten.

und immer klarer wird's vor den Augen Sappho's, wie sie sich in ihren irdischen Erwartungen getäuscht habe, wie sie sich mit ihrem Bemühen, Phaon auf den höchsten Gipfel *ihres* Glücks zu heben, Melitta selbst zur dankbaren, liebenden Freundin sich zu erziehen, betrogen sey.

Diese erste Katastrophe der Handlung geht vor im dritten Act; gegen das Ende desselben hin erfolgt die völlige Enthüllung des wahren Verhältnisses zwischen den drei Personen: *Phaon*, in Bezug auf Sappho, völlig aus seinem Taumel erwacht, von der süß anlockenden Liebe Melittens angezogen, tritt als freier, ungebundener Grieche, für den das Weib ohnehin nur ein untergeordnetes Loos hatte, mit Keckheit und Trotz — für unsere heutige Empfindung unstreitig beleidigend — gegen Sappho auf, als Schutzherr zwar für Melitten, aber der Sappho den wahren Zustand seines Herzens klar offenbarend, und so finden wir

im *vierten* Acte Sappho in der höchsten Bewegung, die verschmähete Liebe je erzeugen konnte. Noch immer in ihren irdischen Wünschen und Leiden befangen klagt sie das scheußlichste Verbrechen an, das auf der Erde gefunden wird, gegen welches alle andern *lilienweiß* erscheinen, — *den Undank*, womit von Freundes und Kindes Hand in so überschwenglichem Maaße ihr vergolten wird. Ihre Empfindung steigt hier im Wahnsinn der Seele bis zum bittersten Hohne, zur schneidendsten

Kälte. Als ihr getreuer Rhamnes ihr zuspricht, nicht länger im Dunkeln zu weilen

»Beim feuchten Hauch der Nacht der Meeresluft;«

antwortet sie:

»O schilt mir nicht die Luft, schilt sie mir nicht;
Hab' ich ihr wohlgethan, daß sie mich schonen sollte?« —

Die letzten Versuche, ihn zu halten oder von Melitten zu trennen, mißlingen, noch einmal steigt die Wuth ihrer tiefaufgeregten Seele in lodernden Flammen empor, sie ruft, da die Götter sie verlassen haben, die Menschen an — umsonst, Rettung ist für dieses Begehren nicht mehr zu finden.

Diese letzten Erschütterungen der Seele sind es, die Sappho sich selbst wiedergeben; wie sie zu Phaon sagt, am Schlusse des Stücks:

»Ich suchte dich, und habe mich gefunden;
Du fassest nicht mein Herz: so fahre hin!«

Von jetzt an treten alle Verhältnisse in die gehörige Ordnung, sie ist über sich und ihre Bedeutung und Bestimmung zu klarem Bewußtseyn gelangt, der letzte Kampf mit den Freuden des irdischen Daseyns wird siegreich vollendet, und die Dichterin, gereiniget, gesühnt und verklärt, schwingt sich dahin, wo längst ihr die Wohnung angewiesen war, wo überwältigende Leidenschaften die Seele nicht mehr empören, wo das ewige Licht der Klarheit Alles durchstrahlet und in höherem, übersinnlichen Genusse vereiniget. Diese wahrhafte Apotheose —

Vergeistigung und Vergötterung der Dichterin giebt dem Ganzen den auflösenden, versöhnenden Schluß: — jedes reine Gemüth fühlt sich erhoben durch diese Mahnung an das Ewige und Bleibende, — und das Schicksal Phaons und Melittens — das sofort im alltäglichen Gleise sich hinbewegt, wird Niemand beneiden! — Niemand, dem der Götterfunke die Seele getroffen hat.

Der Sprung vom Felsen, durch die Sage schon als Läuterungsmittel und zur Befreiung von irdischer Liebe überliefert, schließt wie in symbolischer Handlung das Stück auf eben so leichte als würdige Weise.

Die im vorigen Blatte mitgetheilte Ansicht dieser Tragödie hat sich dem Verfasser dieser Anzeigen so leicht und ungesucht dargeboten, daß er darum einiges Vertrauen hat, von der Idee des Dichters selbst sich nicht gar zu weit entfernt zu haben. Wer sich die Sache hübsch bürgerlich denken will: Sappho als eine alte, verblühende Schönheit, die gleichwohl das Lieben noch nicht verlernt hat und ihre Zärtlichkeit nun auf den jungen Phaon überträgt; — dieser, dessen Sinne zuerst durch Sappho gefesselt worden, zu ihr von zärtlicher Dankbarkeit hingezogen, aber durch das junge, blühende Kammerzöfchen Melitta mit der wahren Liebe bekannt gemacht; — wie dieser dann, aufgebracht über die Herrin, daß sie Melitten hart behandelt und fortschicken will, in schäumende

Rache gegen sie ausbricht, bis sie in Verzweiflung über diese Undankbarkeit und ihre fehlgeschlagenen Hoffnungen in's Wasser springt: — alles das nimmt sich possierlich genug aus, gerade wie der Graue bei Hoffmann *) das fantastische Zeug der Zauberflöte in ein recht bürgerliches Familienstück zu verwandeln versteht: Sarastro, der Onkel und Vormund Tamina's, die Königin der Nacht eine böse Frau, bei welcher die Kleine übel erzogen wird, weßhalb sie der Vormund zu sich nimmt; Tamino's Vater, Sarastro's jüngerer Bruder, und weil Tamino die Cousine heirathen will, muß er erst durch Wasser und Feuer gehen, worauf das Consistorium (die Priesterversammlung) ihm die Dispensation zur Heirath ertheilt ꝛc. —

Der Dichter hat sich weislich nur an die Hauptdata der alten Sage gehalten, die für seine Idee ihm hinreichend waren, alle Auswüchse und Verunglimpfungen, welche auf den Namen der lesbischen Sängerin schon im Alterthume, und wie es scheint, zunächst von attischen Komödiendichtern gehäuft wurden, **) weiter nicht achtend. In Fabeln, die so weit entfernt liegen und in welchen

*) Seltsame Leiden eines Theater-Directors. Berlin 1819 S. 149 f.

**) Es ist dies erwiesen in einer Schrift des Professors Welker: Sappho, von einem herrschenden Vorurtheil befreit. Göttingen 1816, die ich leider nicht bei der Hand habe.

die schärfste Kritik selbst das Aechte vom Unwahren und Zugesetzten nicht mehr zu unterscheiden vermag, muß dem Dichter, der sie behandeln will, volle, unbeschränkte Freiheit gestattet seyn. Eben in diesem Verschmähen überlieferter aber unnöthiger Data zeigt sich die Kraft des Dichtergeistes, der es sich selbst zutraut, aus dem inneren Reichthum, wie einfach und arm der Stoff zu seyn scheint, das Ganze auszuführen. Grillparzer nähert sich hierin durchaus der Einfachheit des classischen Alterthums, welche in dieser Hinsicht unter den Neuern nur Einer, Göthe, erreicht hat.

Eben diese edle Einfachheit, zu deren Auffassung ein empfängliches, vorurtheilfreies Gemüth gehört, ein solches, das Sinn besitzt für wahrhaft geistige Unterhaltung, hat dem Stücke den Vorwurf zugezogen, daß darin keine Handlung sey. Am naivsten drückte sich ein Zuschauer im hiesigen Parterre darüber aus in plattdeutscher Mundart: »dat Ding wär' all good, wenn man mehr Wirrwarr drinn wär.« Nun freilich, kein Feuerregen, kein Schlachtgetümmel, keine Pomp-Aufzüge, keine einstürzenden Tempel und Burgen sind drinnen: aber wenn die rein psychologische Entwickelung und Durchführung einer großen Idee keine Handlung ist, so weiß ich nicht, was mit diesem Namen weiter belegt werden soll. Mit demselben Rechte werden wir dann vieler anderen Dichtungen, die bisher einstimmig für Meisterwerke anerkannt worden

sind, Mangel an Handlung vorwerfen müssen, namentlich dem Göthe'schen Tasso, mit welchem unsere Sappho schon in diesen Blättern verglichen worden ist. Die Handlung offenbart sich durch die Gesinnung und Gesittung der im Drama auftretenden Personen, die sich dadurch charakterisiren und die zusammen in Beziehung auf eine Grundidee gesetzt sind. Die Charaktere nun treten hier klar und bestimmt hervor, wie wir sie selbst im vorigen Blatte in ihren allgemeinen Umrissen geschildert haben; zwischen ihnen findet die genaueste Beziehung statt, mit strengster Beiseithaltung alles Fremdartigen und nicht zur Hauptsache gehörigen, daß dadurch zugleich die strengste Einheit in die Handlung gebracht wird, das erste Gebot, das an den dramatischen Dichter ergeht, und wir hoffen ja, daß man Einheit hier mit Einerleiheit nicht etwa gleichbedeutend finden werde.

Das Gedicht selbst ist voller ächten Poesie, die aus der inneren Fülle der Begeisterung entsprungen ist; Stärke der Empfindung, Reichthum der Gedanken, Gluth und Reinheit der Phantasie erheben es weit hinaus über das Gewöhnliche. Seine Bilder und Gleichnisse sind eben so neu, als sinnvoll und beziehungsreich, und was sie der homerischen Naturpoesie nähert, überraschend treffend aus der Natur selbst entlehnt. Einige der schönsten verdienen, daß wir sie ausheben:

Wenn Phaon Sappho schildert, wie er sie in Olympia gesehn:

»Wie rothe Morgenwolken um die Sonne
Floß rings ein Purpurmantel um sie her,
Und durch der Locken rabenschwarze Nacht
Erglänzt, im Mond, das helle Diadem,
Der Herrschaft weithin leuchtend Zeichen.«

Oder Sappho zu Melitta:

»Das eben ist der Liebe Zaubermacht,
Daß sie veredelt, was ihr Hauch berührt,
Der Sonne ähnlich, deren goldner Strahl
Auch Wetterwolken selbst in Gold verwandelt.«

Phaon von sich:

»Doch jetzt, wie eine schwüle Sommernacht
Liegt brütend süß und peinigend zugleich
Ein schwerer Nebel über meinen Sinnen,
Den der Gedanken fernes Wetterleuchten
Jetzt hier, jetzt dort und jetzt schon nicht mehr da,
In quälender Verwirrung rasch durchzuckt.«

Folgendes Gleichniß ist wohl mehr witzig, als schön:

»Da meiner Wünsche winterliche Raupen
Als goldne Schmetterlinge mich umspielen.«

Auch klingt es nicht gut im Munde Melittens:

»Ein jedes leis gesprochne Wort fiel scherzend
Hernieder, wie auf fleischentblößte Fibern.«

Und in der Schilderung Phaons von Sappho:

»Das Kleid, von weißer Unschuldsfarbe, floß
Hernieder zu den lichtversagten Knöcheln,
Ein Bach, der über Blumenhügel strömt.«

ist weder das lichtversagt zu empfehlen, noch ist das ganze Gleichniß rein und klar gedacht.

Unter den Gedankensprüchen ist folgender nicht neu, aber angenehm ausgedrückt:

»Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höh'n,
Und ewig ist die arme Kunst gezwungen,
Zu betteln von des Lebens Ueberfluß.«

Folgender:

— »Das volle Herz,
Es sucht oft lauter Freuden vollen Jubel,
Um in der allgemeinen Lust Gewühl
Recht unbemerkt, recht stille sich zu freun!«

wie wahr und treffend, wie ganz aus dem Leben, aus der innersten Seelenkenntniß entnommen!

Daß übrigens dies Gedicht, bei aller Fülle der Poesie, auch seine bedeutenden Mängel habe, wird Niemand leicht in Abrede seyn, und aus diesen mag es wohl erklärt werden können, daß Einige, die in ihrem Urtheile nun einmal von der äußersten Strenge und Schärfe nicht abgehen wollen, — die darum nicht minder Achtung verdienen, weil sie sich gleich bleiben — der Sappho manches harte Wort in's Gesicht gesagt haben. Wir verkennen zunächst ganz und gar nicht, daß sich der Dichter wohl zuweilen zu sehr in's eigentlich Rhetorische verliere, wodurch allerdings in die wahre Handlung Stockungen und Pausen kommen, über welche wir nur durch einige acumina (Spitz- und

Witz-Gedanken) hinüber gebracht werden. Es scheint aber, als ob hier der Dichter wie geflissentlich mit sich selbst im Kampf getreten sey, um durch besonnenes Zerlegen und Ausdeuten seiner Gedanken und Empfindungen der Gluth der Phantasie eine Art von kühlendem Gegenmittel in den Weg zu werfen. In den Bildern und Gleichnissen haben wir einige Unklarheiten und Schielungen theils schon angemerkt, theils ließen sich ähnliche Beispiele noch mehrere nachweisen. Auch manche Gedanken überhaupt sind mehr hingeworfen, wie unvollendet und von der Seele noch nicht recht verdaut. Wenn z. B. Sappho sagt:

»Hier — unter meinen Landsgenossen,
Hier dünkt mich dieser Kranz erst kein Verbrechen,
Hier wird die frevle Zier mir erst zum Schmuck.«

so ist es mindestens gesucht, den Siegeskranz sonst für ein Verbrechen oder eine frevele Zier halten zu lassen. Auch ist bei der Erzählung Phaons:

»Und meine Renner sanken todt am Wege,
Eh' ich Olympia's Zinnen noch erschaut.
Ich langte an — —«

und — wohl gemerkt, siegte mit den Rennern, (die hie und da wohl in Rosse hätten verwandelt werden können) — in dieser hyperbolischen Zusammenstellung, sag' ich, ist manchem Witzbold Raum geöffnet, seine Kraft zu üben. Belesene werden in manchen Gedanken und Schilderungen theils Anklänge an den Ton mancher Schiller'schen

Stellen, theils Erinnerungen Shakespeare'scher und anderer Gedanken auffinden können: indessen ist es mit dieser Reminiscenzen-Jägerei ein mißliches Ding, und man läuft dabei nur zu oft Gefahr, ungerecht zu werden. In der Sprache selbst finden sich noch manche Härten, die mit aufmerksamer Ueberarbeitung abgeschliffen werden können. Ein strenger Grammatiker z. B. wird Amphibolieen nicht dulden, wie folgende:

»Mehr als ganz Griechenland hat sie ihr Wort
geschmückt!«

Hart, sehr hart ist das alle Augenblicke wiederkehrende Wegwerfen des verbi substantivi, selbst in auf einander folgenden Versen, z. B.:

— — »dünkt sie dir werthlos,
Weil ohne Maaßstab du für ihren Werth?
Nennst du das Kleinod blind, weil blind dein
Aug'?«

Die überall eingemischten Ha! und O! setzen nicht nur die vortragenden Künstler in Verlegenheit, sondern stören eben so wohl die Versmusik, als die Folgereihe der Gedanken. Auch ohne endlich strenger Purist zu seyn, wird man Ausdrücke, wie makellos und ohne Makel u. dgl. schwerlich gut heißen. Auf diese Erinnerungen übrigens bauen wir keinen weiteren Schluß, als daß der feurige Dichter sein Werk — noch bevor es sorgfältig von ihm wieder überarbeitet war, in die Welt gesandt habe — frisch wagend, welches Glück es finden

werde. Auch diese Methode ist zur rechten Zeit nicht zu tadeln.

Wir gehen jetzt über zur Darstellung. Hier müssen wir durchaus die erste Vorstellung von der zweiten unterscheiden. Bei jener waltete ein eigenes Mißgeschick ob. Die Direction hatte, um möglichst zur Verschönerung des Ganzen beizutragen, ein neues Meer verfertigen lassen, das aber höchst unglücklich mißrathen war; das Gedrehe des Räderwerks, oder was für Dinger noch in Bewegung gesetzt wurden, verursachte ein Geknarre, das Wogengekräusel nahm sich so possierlich aus, zumal da einige Wellen drei, viermal den Ansatz nahmen, bevor sie sich übergerollt hatten, daß sowohl die Schauspieler selbst in Störung und Verwirrung geriethen, als das ziemlich gemischte Publikum durch dasselbe Uebel von der Aufmerksamkeit auf das Stück ganz abgezogen werden mußte. Auch sprach Madame Ellmenreich als Sappho diesen Abend mehrere Stellen zu leise, so daß manches dem Zuhörer entging; Phaon schien vom Unwillen über das Tosen des Meeres überwältiget, und setzte nun seinem Zorn gegen die arme Sappho, als habe sie auch das verschuldet, keine Schranken; Melittion griff in ein paar Stellen noch unsicher und versuchend herum, und nur Herr Schwarz, als Rahmnes, war gleich bei dieser Vorstellung — meisterhaft, vollendet. — Die Wiederholung des Stückes aber darf man eine ganz neue Schöpfung

nennen, die von der ersteren meistens nur das Gute aufbehalten hatte und wiedergab. Das ungestüme Meer hatte man beschworen, oder vielmehr durch ein anderes ersetzt, das sich hübsch ruhig verhielt und noch dazu eine ganz artige Perspective verschaffte. Madame Ellmenreich sprach so, daß an diesem Abend dem irgend aufmerksamen Zuhörer kein Wort entgangen seyn kann. Diese Künstlerin zeichnet sich in allen Rollen durch Einsicht, Geist und große Bildung aus, und bewährte diese Vorzüge auch in dieser Rolle. Ihre Darstellung war durchaus wie aus einem Guß, ein schönes gediegenes Ganze durch ächte, wahre Begeisterung, die aus der Betrachtung und dem Studium der Rolle sich ergeben hatte, in's Leben gerufen. Die mannichfaltigen Abstufungen und Wechselungen der Leidenschaft und Empfindung, die häufigen Betrachtungen und Seelengespräche in den Monologen, die mit der feinsten Nuancirung gesprochen seyn wollen, traten mit den zartesten Zügen und Umrissen hervor, und es war klar, daß jeder Gedanke gewogen, jedes Wort geprüft worden war. Leider fehlen der trefflichen Rednerin ein paar Töne in der Tonleiter, weshalb sie in Uebergängen wohl zuweilen ihre Zuflucht zu dem, was man in der Musik transponiren nennt, nehmen muß, was dem daran noch nicht gewöhnten Ohre fremdartig auffällt, zumal in einer solchen Rolle, wie der Sappho, wo fast alle Tonarten der Dekla-

mation versucht werden müssen. Aber dieser organische Fehler — wie sehr wird er durch die übrigens so geistreiche Behandlung der ganzen Rolle überwogen. Gestattete es der Raum, ins Einzelne einzugehen, so ließe sich aus Beispielen näher entwickeln, welche Sorgfalt dieser Partie gewidmet worden sey. Nur Eine Bemerkung noch wollen wir anfügen. Madame Ellmenreich sprach das erstemal die weltberühmte Ode an Aphrodite, gegen die Vorschrift des Dichters, nicht sitzend, sondern stehend unter dem Rosengesträuch und mit dem Ende mehr noch in den Vordergrund tretend. In der That hat der Dichter das Rosenbänkchen gar zu oft besetzen lassen, und es bleibt begreiflich, daß man auf Mittel sinnt, dessen ein paar mal entbehren zu können. Auch eignet sich die stehende Stellung gewiß mehr zum Vortrage in begeisterter Stimmung als das Sitzen. Bei der Wiederholung sprach Madame Ellmenreich die Ode sitzend und erst bei der letzten Strophe stand sie auf und schloß mit der zur Göttin flehenden Stellung. Da dies der Forderung des Dichters gemäß geschieht, muß es wohl seinen Grund haben, und dieser dürfte darin zu suchen seyn, daß Sappho hier wirklich diese Ode zuerst dichtend gedacht wird; es ist gleichsam der improvisirte Erguß ihrer Empfindung, die sich in das Gebet an die Göttin auflöst. Dazu paßt denn allerdings die sitzende Stellung, zumal wenn Sappho am Anfange die Gebehrde der

Sinnenden und Forschenden (das heißt wörtlich die Muse) ein paar Augenblicke festhält, bis sie nach und nach in den Zustand der Begeisterung übergeht. Noch besonderen Dank sind wir Madame Ellmenreich für den geschickten Vortrag einiger Gleichnisse schuldig, die, weil der Dichter die Ausführung derselben durch mehrere Glieder der Rede hindurch gesponnen hat, die alle nun wie in einem runden Kranz ohne Abbrechung zusammengeflochten und wie in einem Athemzuge gesprochen werden sollen, während eben so wenig Eintönigkeit in derselben gehört werden darf, als gleichwohl Alles in ein Ganzes zurückgeführt werden muß, der größten Aufmerksamkeit und sehr geübten Kunst der Rede bedürfen. Wer selbst mit Reden und lautem Vortrage sich beschäftiget, mache z. B. nur die Probe mit der Stelle, wo Sappho die Melitta schildert, die wir selbst mit haben abdrucken lassen, um sich von den Schwierigkeiten, welche sich dabei aufdringen, zu überzeugen. Hat der Sprecher noch ein stilles und andächtiges Publikum, so fügt sich manches leichter und bequemer: aber unser Klima sowohl, als die Jahreszeit wirken so nachtheilig ein, daß es eine sehr schwere Aufgabe bleibt, durch so vieles Geschnaube und Gehuste mit seiner Stimme sich hindurch zu arbeiten. Indessen war das Publikum bei der zweiten Vorstellung wirklich viel aufmerksamen und ruhiger.

Phaon ist so vom Dichter geschildert, daß er in seinem Betragen gegen Sappho unserem Gefühle stets widerwärtig erscheinen muß. Die Hauptrücksicht, welche der Schauspieler in dieser Rolle zu nehmen hat, bleibt wohl die, durch höchste Mäßigung und Haltung diesen unangenehmen Eindruck zu mildern: die Worte selbst, die er redet, sind in den beiden letzten Acten ohnehin so scharf, daß jede Leidenschaft im Tone ein Zuviel dazu wird. Herr Jacobi schien bei der zweiten Vorstellung dieser Ansicht sehr geneigt zu seyn, und nur im letzten Acte verfiel er zu sehr wieder in den Heldenton, der zu dieser Rolle durchaus nicht paßt; dagegen gelangen in den ersten Acten die Hauptmomente vortrefflich. In dem Verhältniß zu Melitta glauben wir hat der Dichter selbst angedeutet, wo Phaon zuerst über seine Liebe zu dem Mädchen zu deutlichem Bewußtseyn gelangt, im vierten Acte nämlich erst, wo er dazu kommt, als Rhamnes Melitten nach Chios bringen will:

»— Ein Kahn! So sey's! Das Zeichen,
Ich nehm es an. Von Euch kommt's, gute Götter.
Sie ist es, oder keine auf der Erde,
Die in der Brust die zweite Hälfte trägt.«

Bis dahin wird sich Phaon nur als Freund und Beschützer Melittens betragen müssen, wodurch auch sein Verhältniß zu Sappho reiner gehalten und die stufenweise Entwickelung der Handlung mehr vorbereitet wird. Die erste tändelnde Scene mit

Melitten ist eine der lieblichsten in ihrer Art, wie Herr Jacobi sie so höchst zart und innig darstellt. — In der, wie es scheint sehr fehlerhaft geschriebenen Rolle hat sich im dritten Acte, wo Phaon den schönen Abend schildert, ein ärgerlicher Fehler erhalten, den wir durch Mittheilung der verbesserten Stelle hinwegräumen wollen:

»Ein leiser Hauch spielt in den schlanken Pappeln,
Die kosend mit dem jungfräulichen Säuseln
Der Liebe leisen Gruß herüber lispeln,
Zu sagen scheinen: Seht wir lieben! Ahmt
uns nach!«

Melitta — Demoiselle Johanna Steiger, eine äußerst liebliche Erscheinung. In solchen und ähnlichen Rollen bedarf es nur eines unbefangenen, reinen Gefühls und einiger Sorgsamkeit, den Vortrag klar und verständlich zu halten. Unsere junge Künstlerin, die mit jeder neuen Rolle an Fertigkeit gewinnt, wird natürlich auch immer mehr zur Klarheit und besonnenen Uebersicht gelangen, was vielleicht in dieser Rolle an ein paar Stellen noch fehlte. Indessen bringt selbst dieses aus Aengstlichkeit entstehende Heraustreten ins Leidenschaftliche, wenn es in dieser Züchtigkeit erscheint, keinen unangenehmen Eindruck hervor. So wird unsere Melitta nach und nach auch die zu scharfe Betonung der Beiwörter ablegen lernen, welche der Rede eine Art von Staccato giebt, das nicht vortheilhaft wirkt. Wirklich ist in dieser Hinsicht Halb so viel —

besser als das Ganze. Die Kleidung vom dritten Acte an ist viel zu bunt, grell und überladen; Einfachheit in guter Wahl ist der schönste Schmuck. Auch für Herrn Jacobi würden wir einen weißen Mantel, etwa mit einem purpurnen Mäandersaum, passender gefunden haben. Zu dieser Rolle noch eine Bemerkung: In einer Abschrift dieses Stücks, die dem Verfasser dieser Anzeigen zu Gesichte gekommen, antwortet Melitta auf Sappho's Frage, wie alt sie sey: »Doch glaub' ich, es sind sechszehn,« und Sappho erwiedert im Zorn darauf: »Du lügst; du zählst kaum funfzehn,« Hier hat man achtzehn und sechszehn daraus gemacht. Aus Gründen, für welche hier nicht Raum mehr ist, halte ich's für psychologisch weit richtiger und ächt weiblich, wenn Sappho nur um ein Jahr sich mit Melitten zankt — eine zarte Schwäche, die gleich minder fühlbar wird, wenn die Zeit um zwei Jahre auseinander gerückt wird. Eucharis wird von Demoiselle Caroline Steiger recht wacker und fest dargestellt und die Erzählung im letzten Acte besonders gut vorgetragen. In der ersten Scene mit Melitten hätte wohl etwas mehr Schalkhaftigkeit und Näckerei gezeigt werden können, so wie überhaupt einige Pausen im Vortrage hie und da angebracht, vortheilhaft gewesen wären. Die kleine Rolle des Landmann's wird von Herrn Gloy recht brav gesprochen. Der Rhamnes des Herrn Schwarz ist ein mit der höchsten Klarheit des

Geistes geschaffenes, vollständig abgeschlossenes Kunstwerk, ein belehrendes Musterstück, was aus einer Rolle gemacht werden kann.

Ueber die Aufnahme, welche das Stück hier gefunden, können wir im Allgemeinen berichten, daß es den Beifall eines großen Theils im Publikum, unter welchem gerade die gebildetsten und einsichtsvollsten Männer, wie Frauen genannt werden können, fast ohne Einschränkung erhalten habe. Viele andere dagegen haben zu wenig Unterhaltung dabei gefunden. Bei der ersten Vorstellung, in welcher mehrere Stellen mit Beifall aufgenommen wurden und auch am Schlusse die günstige Stimmung sich äusserte, ließen sich einige Zischer hören, die ein Parterrist mit den Worten bezeichnete: »dat sün de Müllnär'schen.«*) Die zweite Vorstellung wurde mit Aufmerksamkeit und Stille angehört, — wie man für ein solches Stück das Publikum sich wünschen mag.

*) Die Müllner'schen.

Die Jungfrau von Orleans,

romantische Tragödie in 5 Acten von Schiller.

Dargestellt am 27. Januar 1819.

Im Allgemeinen war bei dieser Darstellung die Ordnung und Aufmerksamkeit zu rühmen, mit welcher die vielen geräuschvollen Scenen des Stückes ausgeführt wurden. Bei dem beschränkten Raume unserer Bühne ist dies eine Aufgabe von Schwierigkeit. Der Krönungszug war freilich nicht so prachtvoll, daß er durch sein Gepränge hätte imponiren können: aber das fehlte auch nur noch, das Geschmacksurtheil unsers Publikums zu verdrehen und auf Abwege zu leiten, daß es gewöhnt würde, in Decoration und äusserem Flitter und Geschimmer etwas Wesentliches zu suchen: man sollte nie vergessen, daß alles äussere Schauwerk nie etwas anders seyn darf, als symbolisirende Andeutung, die mit wenigen Umrissen, geschickt und sinnig dargebracht, gegeben werden kann. So gehört es hier zu den hergebrachten Unarten, in diesem Stücke sowohl, als in anderen, wo zur Andeutung eines nahen oder sich nähernden Gefechts einige Kriegertrupps über die Bühne eilen, wenn dies auch in

noch so guter Ordnung geschieht zu lachen und ein Geräusch zu beginnen, das allemal für die folgenden Scenen noch störend nachwirkt. Ist denn die Bühne ein Musterungsfeld, auf welchem Manövres ausgeführt werden sollen? Ist denn die Phantasie so schwerfällig und unbeholfen, daß sie nicht im Stande ist, sobald sie durch das Erscheinen und Hin- und Hereilen einiger Krieger gemahnt wird, das übrige Gefecht sich zu versinnlichen? — Auch die wenigen Streiche, die auf der Bühne wirklich geführt werden, zuerst zwischen Burgund und Dunois, gingen ganz leidlich vorüber, und das Gefecht zwischen Johanna und Lionel, das ungeschickt gehalten, jedesmal Gelächter bringt gelang diesmal sehr gut und das Abstoßen des Helmes war überraschend, wie es auch seyn soll.

Schmerzhaft ist es dem Verfasser dieser Anzeige jedesmal gewesen, daß die schöne epische Episode, wie es Schiller selbst nannte, mit Montgomery im zweiten Acte weggelassen wird. Die ganze Scene ist ächt homerisch, ganz in jener alterthümlichen Einfachheit und Milde gehalten, und scheint für den Zusammenhang nicht fehlen zu dürfen. Immer habe ich sie als eine Vorbereitung zum dritten Acte betrachtet, wo der Uebermuth, von der Johanna hier schon sich ergreifen läßt, den eigentlichen Wendepunkt erreicht und seine Strafe sogleich schon in der Nähe findet, wenn sie bei Lionels Anblick von Liebe durchdrungen wird. Mit

dem Mangel an Personal kann das Wegbleiben dieser Scene nicht entschuldigt werden: aus der Weichheit des jungen Wallisers, wie ihn der Dichter geschildert hat, dringt sich einem jeden leicht die Bemerkung auf, daß die Rolle von einem Frauenzimmer gespielt werden müsse: und dies war auch ausdrücklich des Dichters Meinung, die er selbst schriftlich darüber gegeben hat. (S. Minerva 1812. S. 55.)

Manche im Publikum sind noch immer ungewiß über die Erscheinung des schwarzen Ritters, in wiefern derselbe mit Talbot in Verbindung stehe oder nicht. Allerdings soll es — auch nach der Meinung des Dichters — der Geist des kurz vorher abgeschiedenen Talbot seyn. Talbot stirbt mit Aeußerungen eines entschiedenen Unglaubens an den Zusammenhang des irdischen mit einer höheren Weltordnung, als eigentlicher Atheist: darum irrt er, nach der Vorstellung, welche in dem damaligen Kirchenglauben gegründet war, als ein verdammter Geist auf der Erde herum, und erscheint hier der Johanna, den nahen Fall ihr zu verkünden. Es ist ein uraltes und ewiges moralisches Gesetz, daß alles sich selbst überheben — Selbstbethörung und Strafe nach sich führe; die siegberauschte Johanna trotzt:

»Nicht aus den Händen leg' ich dieses Schwerdt,
Als bis das stolze England niederliegt.«

und bald darauf entwindet es Lionel ihren Händen.

Dieses ewige und in Wahrheit göttliche Gesetz, von wem könnte es besser verkündet werden, als von einem Wesen, das nach dem Volksgeiste der romantischen Zeit wirklich zum Geisterreich gehörte?

Mehrere Rollen sind jetzt neu besetzt worden. Zunächst die der Königin Isabeau durch Madame Ellmenreich. Wer diese widerwärtige Rolle, die vom Dichter selbst mit einer Art von Schadenfreude behandelt worden zu seyn scheint, übernimmt, bringt allemal dem Ganzen ein Opfer, da es nicht einmal durchaus in die Macht und Fähigkeit der Darstellerin gegeben ist, auch durch die allergrößte Kunst sich vor allem näckischen Lächeln zu retten oder sicher zu stellen. Dies ist wenigstens der Fall im zweiten Acte, wo sie sich von den drei Feldherren Dinge sagen lassen muß, welche zu ertragen auch der gesunkensten Weiblichkeit kaum möglich seyn dürfte. Natürlich springt hier das Publikum nur zu willig auf die Partei der Ueberlegenen über und es gehört entweder eisenfeste Geduld oder — im schlimmsten Falle, gänzliche Verläugnung persönlicher Würde dazu, sich hier ohne bemerkbare Empfindlichkeit zu halten. Man muß hinzunehmen, daß die männlichen Darsteller nur selten sich aller Tücke begeben können, wozu sie hier so lockend eingeladen werden, und der Lust und dem Muthwillen nur zu gerne Raum gönnen. Die unsrigen indessen, die Herren Schwarz (Talbot), Schäfer (Burgund) und

Lebrun (Lionel) hielten sich mit der möglichsten Fassung; Madame Ellmenreich (als Isabeau), mit dem feinsten Tact für das Ziemende und Schickliche begabt, (honestum decorumque) verlieh dem Charakter eine Würde, die denselben wie ein Wall vor allen unberufenen Witzeleien bewahrte. Mehrere im Publikum äußerten bei ihrem Abgange in dieser Scene ihren Beifall, und nur ein Paar schienen den Charakter der dargestellten Isabeau, wie Schiller sie gezeichnet, von der Darstellung der Künstlerin nicht trennen zu können, und beide in einander zu vermischen. Einen schönen Sieg feierte Madame Ellmenreich im fünften Acte beim Abgange, wo Isabeau als Gefangene sich überliefert. Auch diese Scene wird gewöhnlich mit Lachen und Schadenfreude begleitet: die edle Haltung und Würde aber, mit welcher hier die Worte gesprochen wurden:

»Jedweder Ort
Gilt gleich, wo ich dem Dauphin nicht begegne;«

und die, von aller Affectation entfernte, ächt königliche Art des Abgebens machten das Publikum verdutzt, und eine ernste Stille blieb ohne alle störende Unterbrechung herrschend. Das sind Triumphe ächter Kunst!

Den Grafen Dunois hat Herr Herzfeld jetzt an Herrn Kühne abgegeben, und dagegen selbst du Chatel übernommen. Den Charakter des Dunois hatte Herr Kühne äußerst glücklich

aufgefaßt, und in allen Scenen, wo es auf äussere Darstellung ankommt, blieb kaum etwas zu wünschen übrig; aber desto mehr im Vortrage. Vielleicht ist die Rolle etwas rasch einstudirt worden und daher die Stockungen und das häufige Versprechen zu erklären: aber jedes Stocken, jedes Zurücknehmen auch nur Einer Sylbe zerbricht allemal den ganzen Vers, und wirkt nie anders, als kränkend auf ein Gehör, das an Numerus und Rhythmus gewöhnt ist; die größte Genauigkeit hierin ist so wenig erlaßbar, als in der Musik das Nachholen auch nur eines Sechszehntheils, wenn die übrige Harmonie ungestört bleiben soll, erlaubt werden kann. Für den la Hire fehlt es Herrn Gloy, der diese Rolle übernommen hat, an äußeren feinen Haltung und dem romantischen Ton der Chevalerie: gewiß wäre diese Rolle besser zu besetzen gewesen und es mußte wenigstens auffallen, daß Herr Dölle, für welchen mehrere Personen dieses Stückes gepaßt hätten, so ganz und gar unbeschäftiget darin geblieben ist, — ein Mann, dessen Abgang, wenn er nicht gehörig wieder besetzt werden kann, noch lange fühlbar bleiben wird. Erst durch Entbehren lernt man das Gute schätzen! —

Lionel ist jetzt durch Herrn Lebrun besetzt. Man ist es von diesem jungen Manne gewohnt, zu bemerken, daß er über jede Rolle sorgfältig gedacht hat, und überall bemüht ist, den ächten

Grund und Boden derselben aufzufinden: auf diesem Wege kann man zwar irren, aber auch der Irrthum wird dann immer noch Achtung verdienen. Wenn wir die Darstellung dieser Rolle recht verstanden haben; so war Herr Lebrun bemüht zu allermeist das Eigenthümliche des britischen Charakters, das kecke, trotzige Selbstgefühl, das sich mehr in kurzen, abgerissenen Aeußerungen kund thut, als in runder, fließender Rede ausspricht, das im Aeußeren etwas Schroffes, Unzugängliches, oft Anstoßendes annimmt, sich abspiegeln zu lassen. Dies geht vortrefflich in dem Auftritt mit dem Herzog von Burgund und der Königin Isabeau: aber schon in der Scene mit dem sterbenden Talbot bricht, wenn schon wortkarg, ein warmes, selbst frommes Gefühl hervor aus der harten Rinde, die sich um die Brust gelegt hat, und in dem folgenden Zusammentreffen mit Johannen strömt ächt britische Großmuth in vollester Stärke aus und verschmilzt mit dem in erster Jugendkraft hervorquillenden Gefühl der Liebe und Sehnsucht in Eine große Empfindung zusammen. Diese Gradation vermißten wir in Herrn Lebrun's Darstellung und auch auf den Vortrag des schönen, kräftigen Jambus schien dieser Mangel an Großgefühl beeinträchtigend nachzuwirken.

Ehe wir von der Hauptrolle selbst reden, noch ein paar Bemerkungen zu den übrigen, in deren

Besetzung keine Aenderung vorgegangen ist. Für den König Karl trifft Herr Jacobi im Anfange den rechten Ton vollkommen, und es ist Schade, daß er ihn nicht für die ganze Rolle durch behauptet. Weich, mild, gutmüthig, ein Freund des Schönen und der Liebe, aber nicht stark genug, um in selbständiger Kraft sich zu erheben: nur als wie vom Himmel Hülfe gesendet wird, lodert sein Muth empor, und im Festhalten der Glaubenshoffnung gelangt er zu seinem Ziele. Im Uebrigen der Rolle fehlt Herr Jacobi vornehmlich in zwei Dingen: einmal, daß er in den Begegnungen mit Johannen sein Verhältniß, als eines Königes zu vergessen scheint, und sowohl im Tone der Rede als im äußern Betragen die Stellung eines Liebhabers zu der Jungfrau annimmt, die sowohl mit seinem Platz, als mit dem Charakter dieser, durchaus und in jeder Berührung unverträglich ist. Zwischen gütiger, liebevoller Annäherung und dem schwärmerischen Entzücken oder dem süßen Getändel leidenschaftlicher Empfindung ist wohl der Unterschied zu halten. Demnächst geräth er wieder in das andere Extrem, und verfällt besonders nach der Krönungsfeier in der Anrede an das Volk in einen declamatorischen Ton, in welchem von der Herzensgüte und Sanftmuth des jetzt ohnehin gerührten Königs kein leiser Anklang zu vernehmen ist. — Agnes Sorel wäre recht gut besetzt, wenn die Darstellerin (Frau Doctorin Reinhold)

mehr körperliche Haltung hinzubrächte. — Herr Schäfer läßt in der Rolle des Philipp von Burgund nichts zu wünschen übrig, als mehr chevalereske Leichtigkeit und Anmuth; Philipps Hofstatt ist

»Der Sitz der Minne, — — und der Markt,
Wo alles Schöne muß den Stapel halten.« —

Talbot ist von unserem Dichter, seinem Zwecke gemäß, nur als Nebenfigur behandelt worden: indessen ist doch auch so nicht zu verkennen, daß demselben von diesem britischen Achilles, wie Talbot wegen seines unbezwinglichen Muthes genannt wurde, ein großes Bild vor der Seele geschwebt habe. Fest, kalt und ungebeugt wirft der eiserne Mann, unter Verwünschungen des siegenden Aberwitzes, sein Leben hin mit Verachtung und herzdurchschneidender Resignation. Diese schneidende Schärfe wird fühlbar genug in Herrn Schwarzen's Darstellung: nicht so klar gelangen wir zur Anschauung jener Heldengröße, welcher gleichwohl vom ganzen Charakter die Grundlage bildet. — Thibaut d'Arc ist eine gute Rolle des Herrn Schmidt; auch die Töchter Margot und Louison sind durch die Geschwister Steiger wacker besetzt.

Zwei Nebenrollen sind von größerer Wichtigkeit für das Ganze, als ihnen durch die Art, wie sie jetzt besorgt sind, zugestanden wird. Die eine ist die des Ritters Raoul, dessen meisterhafte

Erzählung von dem ersten Erscheinen der Jungfrau von Orleans ganz fehlerhaft behandelt wird und statt die Aufmerksamkeit zu erregen und zu spannen, zu muthwilligen Neckereien Veranlassung giebt. Der wesentlichste Mißgriff liegt darin, daß der Sprecher, der hier vor dem König und den Großen des Reichs auftritt, seine Erzählung wie ein Declamationsstück zu betrachten scheint, das mit allerlei Figuren und Gebehrden abgepredigt werden müsse. Nicht declamiren soll er, sondern reden, mit einfach bescheidenen Worten und in der äusseren Haltung eines Kriegers, der vor seinem Herrn steht; im Fortschreiten der Erzählung mag das Herz etwas wärmer werden, aber nie darf der Ton die Grenze des feinsten Anstandes und des untergeordneten Verhältnisses überschreiten, noch weniger ziemt es sich, die Arme so breit hin und her zu werfen, daß die Majestät in Gefahr kommt, in allerlei Berührungen gesetzet zu werden, die gegen den Respekt sind. Die Erzählung ist so klar und einfach und doch zugleich so inhaltschwer, daß sie sich von selbst giebt und je einfacher aufgefaßt und vorgetragen, desto größere Wirkung hervorbringen muß. Noch schlimmer ging es der Rolle des Soldaten (im fünften Acte), der vom Wartthurm aus, in welchem Johanna gefangen gehalten wird, dem Schlachtgewühl zusehen, und der Isabeau den Erfolg und die Wendung des Kampfes erzählen soll. Für diese Rolle ist hier

ein Chorist hingestellt und doch ist der beste Schauspieler für dieselbe nicht zu geringe. Die Beschreibung ist mit der lebendigsten Phantasie abgefaßt, und muß, wenn sie eben so vorgetragen wird, die größte Theilnahme der Zuschauer erregen, und sie im Geiste ganz in das Gewühl der Schlacht versetzen, weit kräftiger und anschaulicher, als wenn die Scene in schwacher Nachbildung selbst vor Augen gestellt würde. Dann erst kann auch der berühmte Kettenfall und Johannen's wunderbare Befreiung die Ueberraschung verbreiten, welche der Dichter damit beabsichtigte; bei dem matten Vortrag, wie wir ihn hörten, blieb das ganze ein gewöhnliches Theaterstückchen, die Wirkung matt und augenblicklich vorübergehend. In Leipzig soll ehedem der kräftige Ochsenheimer diese Rolle mit großer Wahrheit und wirkungsreicher Anschaulichkeit vorgetragen haben. Wenigstens müßte, wenn bei Mangel an Personen nur ein untergeordneter Schauspieler die Rolle übernehmen kann, derselbe zuvor durch lange Uebung und Vorbereitung dazu gleichsam zugerichtet werden. Es steckt im Menschen Vieles, das, im Nothfall, auch durch Dressiren herausgebracht und zur Bildung entwickelt werden kann.

Für die Hauptrolle der Johanna selbst besitzt unsere sehr achtungswürdige Demoiselle Breden alle Eigenschaften, die billigerweise hier gefordert werden können: äussere Gestalt und Bildung, eine

klangvolle, biegsame und melodische Sprache, und, wofür viele andere höchst gelungene Darstellungen zeugen, reines Zartgefühl und fromme Begeisterung der Seele. Auch sind ihre früheren Leistungen in dieser Rolle mit Beifall, und wenn wir uns nicht täuschen, mit wohlverdientem Beifall aufgenommen worden. Wenn wir nun gleichwohl gegen diese letzte Darstellung manches zu erinnern haben, so steht dies mit der Bemerkung im Zusammenhange, daß die wackere Künstlerin seit geraumer Zeit auf einen Abweg gerathen sey, der von der wahren Kunst, die in getreuer Versinnlichung veredelter Natur sich bewährt, ganz und gar entfernt ist. Demoiselle Wreden thut auf der einen Seite zu viel, auf der andern zu wenig: — zu wenig, indem sie nicht bemüht ist, den ganzen darzustellenden Charakter mit Lebendigkeit und Klarheit in sich aufzufassen und von demselben so durchdrungen zu seyn, daß all ihr Wesen und Thun, ihre Handlungen und ihre Reden nur wie Ausströmungen des inneren Gefühls, der ächten, wahren Seelenbegeisterung zur Anschauung kommen; — zu viel aber, wenn sie ihr Hauptaugenmerk auf äussere Darstellung richtet, und durch eine studirte Declamation und durch eine den hervorstechenden Momenten sich anpassende Gebehrdensprache zu ersetzen sucht, was gleichsam unwillkührlich dem inneren Gemüthe entquellen müßte. Schiller's Johanna ist ein höchst einfacher Charakter: das

still bescheidene Hirtenmädchen erhält, von allem Irdischen entfernt, zuerst unter jenem Zauberbaume die höheren Offenbarungen, die ihre Seele zu dem großen Werke aufrufen, das sie mit frommgläubiger Seele beginnt und ausführt: was noch in stiller Ahnung vor ihrer Seele lag, tritt in strahlende Gewißheit über beim Anblick des Helmes, und sie verläßt die heimischen Fluren, um ihrem höheren Berufe zu folgen. Nun reihet sich Wunder an Wunder: doch sehen wir sie nicht, wir vernehmen nur ihre Wirkung, sie hat schon Orleans gerettet, als sie vor dem König auftritt, und ihm ihre Sendung kund thut. Uebrigens erblicken wir sie auch hier in einfacher Sitte und kalter Zurückgezogenheit, nur in ihrem Innern glüht der göttliche Funke. Im folgenden Kampfe gegen Lionel erliegt sie der Erhabenheit ihrer Bestimmung: im tiefsten Gefühl ihrer Schuld erblicken wir sie bei der Krönung, aber die Scene schließt, als mit dem Erhabensten und mit dem Beredtesten zugleich, mit Verstummen. Durch die folgende Prüfung und Läuterung geht sie mit Geduld und Ergebung hindurch, bis durch inbrünstiges Gebet der Geist Gottes ihr wiederkehrt, sie noch einmal ihren König rettet und ihr Leben mit der Verzückung endet. Alle diese großen Momente lassen sich so wenig durch äussere Darstellung versinnlichen, daß vielmehr jeder Versuch, diese Wunder vor Augen zu bringen, gleich jenen biblischen Erklärungsver-

suchen, in eine kleine Belustigung, in ein Spiel des Witzes ausarten würde. Jener fromme Glaube, jene Gottbegeisterung spricht sich, je stärker und mächtiger sie ist, um so weniger in mimischen Formen aus, je höher der Geist über dem Körper ist, und durch denselben seine Macht auszudrücken nur beschränkt wird. Die Begeisterung, die Verzückung hat im höchsten Grade gar keinen mimischen Ausdruck, und daher läßt sich die Regel festsetzen, daß die Johanna um so größer und vollendeter dargestellt werde, je weniger sie überhaupt dargestellt zu werden scheint. Mithin muß alles theatralische Wesen so viel als möglich fern gehalten werden: die Stimmung der Seele Johannens bleibt ernst, einfach und in frommer Zurückgezogenheit; die Rede selbst schmiege sich genau den gewählten Formen an, welche der Dichter ihr vorgezeichnet hat, frei von allem Bombast und aller Aufgedunsenheit eines falschen Pathos, die Gebehrden seyen sparsam und genau der Stimmung der Seele angemessen u. s. w. Uns dünkt, daß auf diesem Wege die Wahrheit zu finden ganz und gar nicht schwer seyn könne. Was wir in der Darstellung der Demoiselle Wreden am meisten zu tadeln haben, ist eben dieser Mangel an einer vorherrschenden Seelenstimmung, welcher Gebehrde und Sprache durchaus gehorchen müssen: so geschieht es, daß sie, indem sie ihre Aufmerksamkeit am meisten auf die Worte ihrer oder der

fremden Rede richtet, die Darstellung vereinzelt und ein buntes Allerlei zur Anschauung gebracht wird, in welchem man vergeblich nach einem Grundcharakter sich umsieht. Die Beispiele liefert uns gleich der Anfang im Prolog. Als Bertrand den Helm bringt, soll zwar Johanna aufmerksam werden, aber Demoiselle Wreden gab Zeichen der Freude und entriß ihm den Helm mit jubelndem Tone: die folgenden Gebehrden waren die einer Jungfrau, die sich des Besitzes eines lang ersehnten Schmuckes freuet. Die Rede: »Nichts von Verträgen! Nichts von Uebergabe!« soll in Begeisterung gesprochen werden, denn es ist wirkliche Vision, was sie enthält, aber unsere Johanna sprach sie rein deklamatorisch, wie an eine Versammlung gerichtet. Wenn sie mit den Worten schließet:

»Durch eine zarte Jungfrau wird er sich
Verherrlichen, denn er ist der Allmächtige.«

so legt sie in den ersten Vers alle Weichheit und Zartheit ihrer lieblichen Stimme, um die Jungfrau recht deutlich zu schildern und fällt mit dem »Allmächtigen« urplötzlich in einen starkklingenden Baß über; begleitend wechselt auch auf dem Gesichte die Miene der zarten Jungfrau sich in den finstersten Ernst um. Diese unglückliche Ton- und Gebehrden-Malerei kehrte bei jeder Veranlassung wieder. So gleich im nächsten Monolog:

»In raubes Erz sollst du die Glieder schnüren,«

wird mit rauhem Tone gesprochen:

»Mit Stahl bedecken deine zarte Brust,«

mit zartem Tone hingehaucht, der nachher, dem Sinne des Ganzen wie unpassend! in die Weise eines klagenden Mädchens oder einer jungen Mutter übergeht, wenn es heißt:

»Nie wird der Brautkranz deine Locken zieren,

Dir blüht kein lieblich Kind an deiner Brust.« u.s.w.

und so in den meisten Stellen. — Wie es allerdings Pflicht ist, die Reden der mithandelnden Personen mit Aufmerksamkeit und Theilnahme zu begleiten, so geht unsere Künstlerin auch darin oft viel zu weit, indem sie aus der Stimmung, welche in ihrer Seele bleibend oder vorherrschend seyn soll, herausgehend die einzelnen Worte der Anderen mit eben so einzelnen Gebehrden in ewigem Wechsel verfolget, wie etwa, wenn Jemand durch Pantomime allein eine gedichtete Scene darstellen wollte. Hier ist das Zuviel bei weitem schädlicher, als das Zuwenig und ein feiner Tact muß sorgfältig das richtige Mittelmaaß aufzufinden suchen. Was noch weiter aus jenem Mangel an innerer Begeisterung und Wahrheit der Seelenstimmung hervorgeht, kann nun nicht weiter befremden, nämlich, daß in die Declamation und den Vortrag — bei dem reichen Umfang des schönsten Sprachorgans, das je einer Künstlerin zu Gebot gestanden, — ein Haschen nach Melodie und Gesang sich einschleicht, der gleichwohl von der treffenden, auch durch wenige Mittel zu

erreichenden Accentuation und intensiven Betonung noch sehr weit entfernt ist. Am fühlbarsten wird dies in diesem Stück in dem herrlichen Monolog zu Anfange des vierten Aufzugs: mit jenen Dehnungen und Schmelztönen geht in den meisten Scenen das wahre poetische Leben der Gedanken unter und man erhält nicht viel mehr, als eine versificirte Prunkrede, eine poetische Chrie u. s. w.

Manches Andere bleibe jetzt unberührt. Wir hielten es für Pflicht und glaubten es eben sowohl der Achtung gegen das Publikum, als der Achtung gegen die talentvolle und um unsere Bühne sehr verdiente Künstlerin schuldig zu seyn, auf diese Mängel einmal aufmerksam zu machen, welche zu entfernen es kaum etwas mehr bedürfen möchte, als der ruhigen Prüfung und des festen Willens, da, wo so viele Kräfte, so reiche, bildbare Fähigkeiten verliehen sind.

Donna Diana.

Nach dem Spanischen des Moreto, von West.

Dargestellt am 4. Februar.

Der Verfasser dieses Lustspiels, Don Augustin Moreto y Cabana, gehört noch in die blühendste Periode des spanischen Theaters, als dieses im Zeitalter Philipp des Vierten durch Calderon auf den höchsten Gipfel der poetischen Kunst gebracht worden war. Das große Beispiel jenes südlichen Shakespeare, die Auszeichnung, mit welcher der genannte König die dramatische Poesie beehrte, wie er denn selbst für den Verfasser mehrerer Stücke gehalten wird, brachten einen so allgemeinen Wetteifer unter den dichterischen Geistern jener Zeit hervor, daß keine Periode irgend eines Volkes genannt werden kann, die reicher und ergiebiger gewesen wäre an dramatischen Erzeugnissen, als eben jene, mit welcher zugleich aller poetische Geist des früherhin auch geschichtlich so groß da stehenden Volkes gleichsam erloschen zu seyn scheint. Unter allen jenen Nachfolgern Calderon's wird Moreto von den Spaniern selbst am meisten geschätzt und geliebt und in Hinsicht der komischen

Darstellung seinem großen Muster noch vorgezogen: wegen seiner scharfsinnig erfundenen Intriguen heißt er bei seinen Landsleuten vorzugsweise el conceptooso, und seine Stücke gehören noch jetzt unter die Lieblingsstücke der spanischen Bühne.

In Deutschland verdanken wir es den Bemühungen A. W. Schlegels und Gries, zuerst durch sie mit den kostbaren Schätzen der dramatischen Dichtkunst dieses poesiereichen Volkes auf eine würdige Weise bekannt gemacht worden zu seyn. Indessen beschränken sich ihre Verdienste bisher fast nur auf Calderon: auch in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur geht Schlegel nur leicht und obenhin an Moreto vorbei, vermuthlich aus demselben Grunde, den er schon früherhin angab, als er zuerst in einer Abhandlung über das spanische Theater auf den Reichthum und die Kostbarkeit dieser südlichen Poesie aufmerksam machte, (in der von seinem Bruder herausgegebenen Europa, 1 Bd. 2 St. S. 84) — daß er ihn noch zu wenig kenne, um mit Sicherheit über denselben reden zu können. Ein Verzeichniß seiner vorzüglichsten Stücke giebt Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzer, Th. 1 S. 196. f. Es dürften unter ihnen mehrere gefunden werden, die einer Verpflanzung auf die deutsche Bühne nicht unwerth sind, wenn wir zumal von diesem ersten Versuche aus urtheilen dürfen, der zu dieser Anzeige uns Veranlassung ist.

Die Donna Diana, im Original el Desden con el Desden genannt, (Stolz gegen Stolz) war zwar bisher auch ausserhalb des heimischen Bodens nicht ganz unbekannt, aber doch nur in sehr unvollkommenen Nachbildungen übergetragen. Molière übersetzte das Stück, und gab ihm den Namen la Princesse d'Elide, aber seine Uebersetzung verhält sich zum Urtext wie ein matter Schattenriß zum Urbilde. Schon Signorelli urtheilt (Geschichte der Schaubühne ꝛc. 2 Th. S. 83): »Die Copie wurde vom französischen Dichter allzu übereilt gefertigt, und ist ein äußerst kaltes Ding gegen das Original! Welche thätige Leidenschaft ist nicht durchaus im Moreto! welch ein vortrefflich angebrachter und herausgehobener Contrast eines alten Grolls und Hasses, und einer neuen wachsenden Liebe in Diana's Herz! welch ein herrlich zunehmendes, immer steigendes Interesse, so wie der Gang der Fabel weiter geht, immer wachsend, bis an die Katastrophe! Alles dies fehlt in Molièrens geraubter Copie.« Glücklicher gelungen war eine zweite Bearbeitung des Italiänischen Dichters Gozzi, dessen Principessa Filosofa nach der Anlage des Spanischen Dichters gebildet ist, mit manchen wesentlichen Verbesserungen, die derselben zu Gute kommen. Nach dieser Bearbeitung wurde das Stück auch mit den übrigen des Gozzi von Werthes in's Deutsche übersetzt, und so auch auf die deutsche Bühne gebracht.

Wer die sonst nicht unverdienstlichen Uebersetzungen von Werthes kennt, wird begreifen, daß in dieser Gestalt jene Stücke für unsere Bühne sich nicht mehr eignen. Es ist daher ein sehr großes Verdienst, das sich der jetzige Wiener Bearbeiter um die Bereicherung unserer dramatischen Litteratur erworben hat, daß er dieses Lustspiel in einer ganz neuen Gestalt, in welcher es zugleich dem spanischen Original so nahe, als möglich, wieder zurück gebracht würde, bei uns einführte. Ueber die vorgenommenen Veränderungen giebt Herr West selbst in seinem Vorberichte Auskunft: »Dem Charakter der Prinzessin, der sich bei Gozzi ziemlich zum Burlesken neigt, ist sein ursprünglicher Adel wieder gegeben worden;« — dies war sehr nothwendig, wenn überhaupt der Grundton des ganzen Stücks nicht verloren gehen sollte. »Dagegen verdankt Perin, (im Original Polilla, bei Gozzi Giannetto) der Hand des Italiäners mehrere glückliche Züge: auch Don Cesar ist zum Theil nach Gozzi's Umrissen mehr ausgebildet worden.« Noch ein paar Veränderungen sind auf den Rath und mit Hülfe Müllner's vorgenommen worden. Früherhin nämlich setzen die beiden Prinzen, Luis und Gaston, ihre Bewerbungen um Diana bis an's Ende fort, und erst, als sich Luis durch Dianen geäfft, und auch Gaston seine Bemühungen vereitelt sieht, bieten beide den Muhmen, ohne vorher irgend eine Neigung für sie gezeigt zu haben, ihre Hand. Auch

Laura, durch die Nachricht hintergangen, daß Cesar sie liebe, zeigt sich darüber erfreut, und wird gleichwohl bald darauf eben so willig Don Luis Braut. Nach der jetzigen Bearbeitung hingegen entsteht während des Maskenfestes zwischen diesen Neben-Paaren eine ernstliche Neigung, und beide spielen gegen das Ende hin gegen Dianen nur Rollen, die ihnen Perin dictirt. — Dies ist unstreitig eine wahre Verbesserung. Nicht nur, daß das Gefühl des Schicklichen, besonders der unverletzten Weiblichkeit auf diese Weise ungekränkt bleibt, wovon bei dem früheren Ausgang das Gegentheil statt fand; — die Intrigue selbst gewinnt so noch an Lebendigkeit und ungesuchter Wahrheit, und die Auflösung wird befriedigender, wohlthuender. Die beiden von Müllner eingelegten Scenen (die erste und siebente des dritten Acts nach der ächten Eintheilung) halten so gut Farbe und Ton zum Ganzen, daß, wer nicht vorher darauf aufmerksam gemacht worden, etwas Fremdartiges hier nicht verspüren möchte. Uebrigens zeichnet sich die deutsche Bearbeitung durch Anmuth, Leichtigkeit, Gewandtheit und eine ächt südliche Lebendigkeit sehr vortheilhaft aus. Die Schwierigkeiten, welche der Reim in den Weg legte, sind so glücklich überwunden, daß man nirgends eine Spur von Gezwungenheit gewahr wird, im Gegentheil erscheint er mit solcher Leichtfertigkeit, daß er nur als Erguß komischer Laune sich ankündigt. Die

Sprache ist rein, gebildet und gewählt, frei vom Alltäglichen und Gemeinen, mit Einem Worte, geistreich.

Unser Lustspiel gehört ganz eigentlich zu denen, welche wir mit dem Namen der Intriguenstücke zu bezeichnen pflegen; im Spanischen werden sie von der Tracht, worin man sie spielt, Lustspiele im Mantel und Degen genannt, (Comedias, de capa y espada.) Calderon zeichnete sich in dieser Gattung vorzüglich aus, doch überschritt sein kühner Geist nur gar zu oft die Schranken der poetischen Wahrscheinlichkeit, und die Leidenschaften wühlen bei ihm in wilder, tosender Bewegung. Moreto ist, nicht minder geistreich zwar, aber besonnener, und das schon von Anderen über ihn gefällte Urtheil, daß er von allen dramatischen Dichtern der neueren Zeit am meisten sich dem Terentius nähere, finden wir vollkommen gegründet. Bei Beiden herrscht dieselbe Leichtigkeit und Anmuth in der Unterhaltung, die Sprache ist fein und witzig, ohne in's Tändelnde und Spielende zu verfallen: in Beiden ist die Verwickelung der Handlung natürlich, ungesucht und unterhaltend, bei Jenem, wie bei Diesem treten die Charaktere in klaren und abgeschlossenen Gestalten auf, und bleiben sich treu mit sicherer Haltung. Nur hebt der Spanier noch eine Art von Schwärmerei in der Empfindung hervor, die Gefühle sind bei ihm gleichsam mit morgenländischem Duft geschwängert,

der Ton ist feierlicher, grandioser. Der Inhalt dieser spanischen Intriguenstücke ist zwar aus dem häuslichen Leben genommen, aber nicht aus jener nüchternen Wirklichkeit, welche den Aufflug der Phantasie zurückhält, und ihn an das Irdische wie fest bindet; das Leben erscheint hier wie durch einen Alles idealisirenden Zauber in höherer Vergeistigung, gleichsam potenzirt, und die Züge, Stellungen und Wendungen der Handlung werden nach gewissen poetischen Gesetzen bestimmt, die den innersten und geheimsten Regungen der Seele abgelauscht sind. An die Stelle der freien, nackten Sinnlichkeit des Antiken ist hier die Stärke der Leidenschaft getreten, und wenn man fürchten wollte, daß die südliche Gluth der Empfindung etwa die Schranken des Anstandes und der feinen Sitte durchbräche; denn wie heiß auch die Empfindungen hervor strömen, sie bleiben dennoch, wie einem leitenden Princip, durchaus dem Gebot der Ehre untergeordnet, jenem Geiste der ächten Chevalerie, der ohne ritterliche Seelenreinheit nicht gedacht werden kann. In Donna Diana kämpfen spröder Stolz, der mehr in ihrem Kopfe, als in ihrem Herzen sich festgesetzt hat, gekränktes Ehrgefühl, allmählig erwachende und immer stärker aufglühende Liebe, bis sie zuletzt in die Flamme der Eifersucht auflodert, — ein Seelenkampf, in welchem jede Regung dem reinen Strome der Natur entquillt,

und der uns tiefe Blicke thun läßt in das innere Heiligthum der menschlichen Seele.

Aus dem Gesagten erhellet, daß, wenn so der Inhalt dieser Lustspiele beschaffen ist, sie gar weit sich von dem entfernen, was wir gewöhnlich unter diesem Ausdruck zu verstehen pflegen. Die Empfindungen, von welchen wir die hier auftretenden Personen ergriffen finden, sind sehr ernster Natur, und wenn schon die Situationen auf feinsinnige Unterhaltung berechnet sind, so bleibt diese doch von eigentlicher Belustigung noch weit entfernt. In der Person der Donna Diana geht der Ton zuletzt ganz und gar in tragische Höhe über. Die einzige lustige Person im Stück ist der Perin, der spanische — Gracioso, ohne welchen auf der spanischen Bühne kein Drama, selbst von der heroischen Gattung, existiren kann. Es ist derselbe Charakter mit dem Arlechino der Italiäner. Sein stehendes Geschäft ist, die idealischen Triebfedern, nach welchen seine Gebieter, Herr oder Herrin, handeln, zu parodiren, der Erhabenheit und Schwärmerei der Empfindung die kalte Ruhe und Alltäglichkeit des Lebens entgegen zu setzen. Dadurch eben entsteht jene Vermengung des Gemeinen und Erhabenen, des Possierlichen und Ernsthaften, des Komischen und Tragischen, das bei Shakespeare, wie bei den spanischen Dichtern jener blühenden Zeit ihrer dramatischen Litteratur so seltsam und doch so ergreifend durch einander

geworfen erscheint und als besonderer Charakter bei ihnen hervortritt. Die Aeußerung des Lope de Vega, daß diese Mannichfaltigkeit aus der Natur selbst entlehnt sey, gab schon dem scharfsinnigen Lessing Veranlassung, darüber zu forschen und nach den ersten Gründen zu fragen: (Dramaturgie, 2 Th. S. 129 ff.) doch ist es Keinem mehr gelungen, diese Ironie der Charakteristik und der Handlung in ihrem Entstehen aufzusuchen und ihre psychologische Gültigkeit und richtige Stellung darzuthun, als A. W. Schlegel, an mehreren Stellen seiner dramaturgischen Vorlesungen. Dem Enthusiasmus thut diese Ironie fühlbar wehe, aber wer einen gewissen Standpunkt erreicht hat, die Menschheit in ihrer Totalität zu durchschauen, der findet schon die rechte Brücke, die von dem einen Ende zum andern führt, und jene Gegensätze in Eins verbindet. In unserer Diana steht der Gracioso noch etwas höher, als sonst der Fall ist: er tritt hier als wirksam handelnde Person mit in die Mitte ein, und hilft durch seine Listen und Schwänke die Verwickelung stiften, damit, was gegen die Natur unternommen ist, zu derselben zurück gebracht werde. Ein gewöhnlicher Possenreißer ist er keineswegs: mit seinem Charakter und seiner Handlung verträgt sich die zierlichste Art des Benehmens und die geistreichste Unterhaltung.

Das Stück ist auf unserer Bühne in kurzer Zeit viermal nach einander gegeben worden, mit immer gleichem, ja mit steigendem Beifall: eine Erscheinung, die unserem Publikum eben so zur Ehre gereicht, als sie andererseits vortheilhaftes Zeugniß ist, daß die Darstellung mit Geist, Sorgfalt und Geschicklichkeit ausgeführt worden seyn müsse. Dieser Beifall ist zugleich von der ächtesten Sorte, der sich nicht in tosendem Klatschen, ausgelassenem Lachen u. dgl. äußert, sondern in einer steten Aufmerksamkeit und Andacht sich kund thut, die auf etwas Höheres gerichtet ist, in einer frohen, nur halb laut werdenden Bewegung bei besonders ansprechenden oder gelungenen Stellen, was wiederum auf die darstellenden Künstler so wohlthätig zurückwirkt, und so viel dazu beiträgt, ihre Stimmung zu heben, ihre Begeisterung zu beleben, als wir vor der Bühne selten uns träumen lassen. Darum glauben wir auch, daß von den Vorstellungen dieses Stücks immer jede folgende noch besser, vollendeter gewesen sey, als die vorhergehende. Eine Darstellung dieses Stücks ist übrigens nicht leicht, weil nicht nur die Hauptrollen an und für sich mit Poesie aufgefaßt und behandelt seyn wollen, sondern weil zugleich das nothwendige scharf und rasch in einander zu fügende Zusammenspiel die allerstrengste Aufmerksamkeit erfordert, und insbesondere an der Rolle des Perin ein Mann stehen muß, der, von anderen Tugenden zu geschwei-

gen, vor allem auf die Treue und Gegenwart seines Gedächtnisses sich verlassen können muß. Allen diesen Forderungen geschieht hier möglichst Genüge.

Die Rolle der Diana ist eine der schönsten Kunstleistungen der Madame Unzer. Die Darstellung dieses Charakters erfordert sehr mannichfaltige Vorzüge, nicht allein die äußere Haltung und Repräsentation, sondern Geist und Gefühl, Feinheit und Anmuth der Unterhaltung, leidenschaftliche Wärme, Kraft und Bewußtseyn zugleich, die Ausbrüche der heftigsten Aufwallung nicht so übersprudeln zu lassen, daß sie die Dämme, welche Anstand und Würde gezogen haben, nicht durchbrechen. Unsere Künstlerin schien bei der ersten Vorstellung nicht ganz den Muth zu haben, diese Leidenschaftlichkeit bis zu jener Höhe hin zu tragen, wo die zarte Weiblichkeit ohnehin die Gränzlinie findet, welche nicht überschritten werden darf. Aber dieser Muth fand sich in den nachfolgenden Wiederholungen, und das Ganze mußte offenbar dadurch gewinnen. Es würde der ganz verfehlte Weg seyn, der gleichwohl auf dieser und jener Bühne betreten worden zu seyn scheint, den Ton hier einzuführen, der nur mit dem tragischen Kothurnus vereinbar ist; das soll nie vergessen werden, und ein gesundes Gefühl wird es auch bald herausgreifen, daß hier Scenen eines zwar poetischen, aber doch nur die leichteren Verhält-

nisse der Wirklichkeit mit poetischen Farben uns schildernden Lebens vorgeführt werden; jedoch der Leidenschaft muß ihr Recht eben sowohl in der scenischen Darstellung wiederfahren, als sie in der Wirklichkeit mit unaufhaltsamer Gewalt sich äussert, und wenn jene Mischung mit der Kälte und der spöttischen Laune des niedern Lebens, wie hier im Gracioso, versinnlichet wird, nichts anders, als heiter auf den Zuschauer wirkt, der sich allein darüber freuet, daß alles Ueberschreiten verständigen Zieles zu seiner Ordnung zurückgebracht wird, — so ist damit der letzte Zweck der Darstellung erreicht und der Künstlerin gebührt die Krone des Verdienstes, weil es hier so schwer ist, die gefährliche Scylla und Charybdis, Uebertreibung und zu Wenigthun, ungefährdet zu durchschiffen. Die ganze Darstellung der Frau Doctorin Unzer ist ein höchst sinnreich gehaltenes, in schöner, ebenmäßiger Fortschreitung und geistvoller Mannichfaltigkeit durchgeführtes Gemälde, bis es sich in einer Art von epigrammatischer Pointe vollendet.

Don Cesar's Rolle ist der der Diana nicht untergeordnet, sondern steht ihr grade gegenüber: Männerstolz gegen Frauensprödigkeit. Mithin muß sie eben so bedeutend hervorgehoben werden und bedarf zur Darstellung auch nicht minderen Kunstaufwandes, als jene. Bei Dianen ist die Kälte Erzeugniß des Kopfes, Täuschung des eigenen Gefühls, bis dieses sich rächend siegreich den Kampf beschließt;

bei Don Cesar ist die Ruhe Verstellung, während im Innern vulkanisch die Raserei der Liebe tobt, die so ängstlich zurückgehalten, doch ein paarmal überrauschend hervorbricht. Diese Abwechselungen und Uebergänge von Verstellung zur Wahrheit und umgekehrt, wenn sie selbst in der Anschauung ungezwungen und natürlich erscheinen sollen, verlangen eine große Macht und Beherrschungskraft über das eigene Ich, ein ungewöhnliches Darstellungsvermögen. Ein solches ist unstreitig dem Herrn Jacobi eigen und wir müssen diese Rolle, so wenig blendend sie auch erscheinen mag, in Hinsicht ihres Künstlerwerthes, für eine der vorzüglichsten dieses Mannes rechnen. Nicht bloß die eigentlich zärtlichen und dankbaren Stellen waren es, in denen er sich auszeichnete; am meisten Achtung verdiente die Haltung und gemessene Kälte in den Verstellungsscenen, die nie so übertrieben werden dürfen, daß man nicht gleichwohl dem Darsteller die Verstellung selbst abmerken sollte: in diesen kam ihm ein Anstrich von ritterlicher Grandezza recht vortheilhaft zu statten, hinter welche sich die Wärme der Empfindung gleichsam rettend verbergen konnte. Auch die Uebergänge geschahen leicht und der Wahrheit getreu, alles Schroffe war auf das glücklichste vermieden oder geglättet und geebnet. Etwa in der Scene im Park der Prinzessin ließe sich im stummen Spiel mehr Abwechselung und Ausdruck anbringen: jedoch war auch hier in den letzten

Darstellungen Vieles anmuthiger, leichter und treffender.

In der Rolle des Perin hat Herr Lebrun ein Meisterstück geliefert: unter allen Bühnenkennern und im ganzen Publikum ist darüber nur Eine Stimme, und wir setzen noch hinzu, daß unter den hiesigen Zuschauern gerade ein paar anwesend waren, welche bei vieljährigem Aufenthalt in Spanien nicht nur die Rolle des Gracioso sehr oft und auf den besten Bühnen, sondern auch eben diesen Perin (Polilla) daselbst gesehen haben, und bezeugen, daß in Absicht auf Costüm und Nationalität sowohl, als in Gewandtheit und poetischem Leben unser deutscher Künstler den spanischen durchaus an die Seite gesetzt werden dürfe, in nichts jenen nachstehe. Das Zeugniß ist unpartheiisch und unverdächtig. — Wir wollen versuchen, die Art, wie Herr Lebrun diesen Charakter vorstellt, durch Angabe einiger Züge zu bezeichnen. Unser Darsteller ist kalt, trocken und nüchtern, alle Aussenseite des Gefühls ist gleichsam von ihm abgestreift, er ist der rein prosaische Naturmensch, der von aller Schwärmerei sich entfernt gehalten hat. Dies bildet den treffenden, oft schneidenden Gegensatz gegen die heftig-leidenschaftliche Diana, so wie es den Perin geschickt macht zu dem eigentlichen Intriguenschmidt, dem verliebten Don Cesar beizustehen. Von gesuchter Komik, auftragender Lustmacherei ist nirgends eine Spur zu

entdecken; sie würde auch nur zerstreuend einwirken, die Aufmerksamkeit von dem raschen Gange der Handlung ganz auf unwesentliche Nebenspielereien ablenken. Wie dieser Perin sich nimmt, so meint man, werde Jeder sich betragen, der mit der irdischen Ansicht des Lebens so aufs Reine gekommen ist, daß er einen höheren Aufflug — gar nicht mehr ahndet, oder für unnöthig hält. In sofern er aber in diesem Stück die ganze Fabel wie an einem Drahte ziehet und leitet, Alles um sich her nach seinem Plane in Bewegung setzt, bedarf es einer außerordentlichen Gewandtheit und Leichtigkeit, jener ächt südlichen Lebendigkeit und Redseligkeit in der Gebehrde mehr, als in Worten, und diese hat sich der wackere Künstler in hohem Grade zu eigen gemacht. Das ganze Lustspiel ist nach dem Ausdruck der Alten eine fabula motoris, wenigstens von Seiten dieser Rolle, aber auch nur in einer solchen Ausführung wird jener Benennung ihr Recht verliehen. — Gerade so, wie dieser Perin, müßte Figaro dargestellt werden. — Die ächt spanische Kleidung, welche Lebrun zu dieser Rolle trägt, stammt noch von den Zeiten Schröders her, der sie von einem National-Spanier erhalten hatte und die, wie wir hören, nur ein einzigesmal auf unserer Bühne vorher gebraucht worden ist, in der Rolle des Belmonte.

Die übrigen Personen sind vom Dichter ziemlich in den Hintergrund gestellt worden, (secun-

darum et tertiarum partium) doch in der Darstellung nicht ohne Ansprüche. Don Luis wird von Herrn Dölle mit gutem Anstand gehalten, aber die Sprache war an einigen Stellen nicht fließend, leicht, galant genug, zu gestoßen, zu scharf betont. Don Gaston erhält durch Herrn Mädel einigen Anstrich des Komischen, was uns keineswegs tadelnswerth vorkommt, da der Dichter ihm kecke Großsprecherei in den Mund gelegt hat; aber mehr äußerer Anstand wird nicht schaden, einer Diana zumal gegenüber. Donna Laura wird von Demoiselle Wreden sehr befriedigend dargestellt: Donna Feniſe, die aller Ueberspannung die einfach natürliche Wirklichkeit mit ziemlicher Offenheit vorzieht, kann immer noch etwas frischer hervortreten, als Demoiselle Johanna Steiger, vielleicht aus Schüchternheit, zu wollen scheint. Floretta iſt durch Frau Doctorin Reinhold vortrefflich besetzt: ganz passend zu diesem Perin, und das will viel sagen. Don Diego wird von Herrn Schmidt gegeben: sonst eignen sich Rollen dieser Gattung ganz vorzüglich für Hrn. Schmidt.

Man hat hier den Vorschlag befolgt, die drei Acte des Originals — alle diese Stücke haben im Spanischen immer nur drei Acte — in fünfe zu zertheilen. Dadurch gewinnen wir eine, für unsere Bühne genommen, recht niedliche Anlage und Ausschmückung des Parks der Prinzessin, der mit der Verwandlung bei offenem Vorhange so freilich nicht

angelegt werden könnte. Zu läugnen ist indessen nicht, daß bei dieser Abtheilung die Mittelacte eine unverhältnißmäßige Kürze, besonders zu dem letzten erhalten, wodurch der voreiligen Kritik der Weg gebahnt wird, der letzte Act sey zu gedehnt. In jenem Park hat übrigens die Rosenlaube in den letzten Vorstellungen dadurch einige Verbesserung erhalten, daß sie mehr verschlossen und bedeckt erschien, als zum erstenmale, wo Don Cesar und Perin dicht vor den Damen stehen, und doch immer thun, als ob sie dieselben nicht bemerkten. Es ließe sich hier noch mehr nachhelfen, als bereits geschehen ist: auch muß Don Cesar ja nicht zu weit in den Vordergrund treten, um der Täuschung noch einigermaßen mit zu Hülfe zu kommen.

Der Donna Diana empfehlen wir für die ersten Scenen zum Haarschmuck das Lunazeichen nicht wegzulassen: aber wenn die Prinzessin ihre Dianen-Sucht, so weit es jetzt möglich, auch in Kleidung und Schmuck überträgt, wird der unnatürliche Charakter erst vollständig. Die beiden Muhmen können blendendern Putz vertragen: ihre Kleidung überhaupt nähert sich der spanischen Tracht sehr unvollkommen.

Ueber die Aussprache des Don Luis müßte man sich verständigen: nur Einige sprechen richtig Luis, mit gehörtem s, Louis nach französischer Weise ist hier fremdartig.

Emilie Galotti,

Trauerspiel von Lessing.

Dargestellt am 4. März.

Es ist über dieses Trauerspiel, gleich von dem ersten Bekanntwerden desselben an bis an unsere Tage hin, so viel geurtheilt und geschrieben worden, daß eine in's Einzelne gehende Beurtheilung, jetzt noch, — als sehr zur Unzeit kommend betrachtet und für ziemlich überflüssig gehalten werden müßte. Was wir hier geben, möge bloß als eine Nachlese einzelner Bemerkungen gelten, auf diesen oder jenen Umstand aufmerksam zu machen, der einer Wieder-Erinnerung nicht ganz unwerth scheinen dürfte.

Man ist fast darüber einverstanden, und der Eine sagt's dem Andern nach, daß Lessing, wie groß er auch in seinen prosaischen Schriften ob seines Scharfsinns und Witzes, ob der Durchdringlichkeit seiner Urtheilskraft an sich zu halten sey, dennoch in der Poesie nur als Fremdling gewohnt habe. Emilie Galotti selbst wird dafür mit als Beweisstück gebraucht, worin man zwar die Ueberlegung rühmt, mit der es entworfen, den Fleiß, mit welchem es ausgeführt worden, aber das

Ganze sey doch nur mit glücklichem Verstande herausgerechnet, die Leidenschaften seyen mehr scharfsinnig und witzig charakterisirt, als beredt ausgedrückt u. a. m. (S. A. W. Schlegel's dramat. Vorles., 3r Th. S. 390 ff.) Auf der andern Seite bemerken wir, wie sehr auch dieses Drama der Zeit seiner ersten Erscheinung nach (im Jahr 1772) für fast veraltet gehalten werden könnte, daß bei jeder neuen Wiederholung desselben das Wohlgefallen immer gleich groß, der Eindruck, den es auf die Gemüther hervorbringt, immer stark und ergreifend ist, bei Menschen von den verschiedenartigsten Ansichten und Fähigkeiten, am meisten jedoch bei solchen, die einer edleren Geistesbildung sich zu erfreuen haben. Daher war es auch Lieblingsstück des verewigten Herder, der in seinen Briefen zur Beförderung der Humanität darüber sich äußert: »Ich kann mir nicht einbilden, daß, wenn Stücke dieser Art (aber auch keine andere als solche) wöchentlich nur Einmal auf die leidlich vollkommenste Weise gegeben würden, und diese Stücke lauter Zustände und Situationen unserer Welt, wie dieses, enthielten, das Publikum ungebildet, unerleuchtet bleiben könnte.« (Werke z. Litter. u. Kunst VII. Th. S. 118.) Allerdings war bei Lessing das Urtheil, die Besonnenheit, die Ueberlegung vorherrschend: er überließ sich nie ganz seinen Gefühlen, seinen Phantasieen, ohne sich derselben möglichst bewußt seyn zu wollen, ohne sie

in reiner Klarheit gleichsam zu bannen, sie fest zu halten und die Musterung über sie ergehen zu lassen. Darum freilich ist in seinen poetischen Werken so wenig im Entwurf, als in der Ausführung die überlegte Planmäßigkeit zu verkennen: aber diese entstand bei ihm nicht aus Nüchternheit des Geistes, aus Mangel an jener starken Empfindung, von welcher etwa andere Dichter hingerissen zu werden vorgeben, sie war Folge jener unbiegsamen Strenge, die Lessing gegen sich selbst geltend machte, wie er gewohnt war, sie gegen Andere in Ausübung zu bringen. So wie daher von ihm selbst in seinen Dichtungen die gesammten Geisteskräfte aufgeboten sind, Witz und Scharfsinn, Kraft des Gefühls und Stärke der Leidenschaft, Phantasie und Ueberlegung, so werden auch hinwiederum rückwirklich bei den Lesern und Zuschauern diese gesammten Seelenkräfte in Anspruch genommen, und bald in ihrer Totalität, bald theilweise mehr die eine oder die andere geübt und beschäftigt. Dies ist der Fall eben sowohl in Emilie Galotti, wo die innigste Theilnahme unserer Seele gleich von den ersten Scenen an für die Handlung und die Personen ergriffen und immer stärker bis zum erschütternden Ende festgehalten wird, als in dem herrlichen Nathan, in welchem man ungewiß ist, ob man den tiefen Sinn des Lehrgedichts mehr bewundern soll, oder die ächt poetische Kraft der Darstellung oder die vollendete dramatische

Form. In sofern möchte freilich das Urtheil, das Quintilian in Bezug auf den Römer Cicero fällt, es sey Beweis einer weit fortgeschrittenen Geistesbildung, wenn einer Wohlgefallen am Cicero fände, treffend auf unseren Lessing übergetragen werden, welchen ganz und vollkommen zu genießen allerdings auch nicht allgewöhnliche Vorbereitung und Bildungsfähigkeit erforderlich ist.

Ueber den Charakter der Emilie ist nicht nur früherhin vielfach gekrittelt worden, am einseitigsten und ungerechtesten in den Briefen, die sich in Engel's Philosophen für die Welt befinden. (Engel's Schrift. 1r. Bd. S. 166 ff.) Auch jetzt noch scheint gerade die Ansicht, die wohl allein den wahren Sinn des Dichters trifft, und die vorgebrachten Einwürfe am schicklichsten beantwortet, nicht ganz allgemein geworden zu seyn, was nicht gleichgültig ist, so wenig für die Darstellung, als für die richtige Auffassung des Ganzen. Man muß nämlich durchaus von dem Gesichtspunkt ausgehen, daß Emilie wirklich geheime Liebe zu dem Prinzen nähre, obschon im Anfange leise nur und kaum derselben sich bewußt, im Fortschreiten der Handlung aber tritt die Gewißheit immer klarer und deutlicher vor ihre Seele. Sie schätzt und ehrt den Grafen Appiani, wie sie ja von ihrem hochherzigen Vater ihn schätzen und ehren gelernt hat, sie neigt sich mit kindlicher, jungfräulicher Achtung zu ihm hin und findet in dem

Wunsche des Vaters, dem Grafen ihre Hand zu geben, um so weniger etwas, das ihren Widerwillen erregen könnte, als sie stets gewohnt gewesen ist, dem Willen ihres Vaters zu gehorchen. Lessing kannte an einem unverheiratheten Mädchen noch keine höheren Tugenden, als Frömmigkeit und Gehorsam. (Werke 30r. S. 179.) Aber Emilie ist Mädchen. Unvermerkt hat sich das Bild des jungen, galanten Prinzen verführerisch in ihre Phantasie gestohlen, die wiederholten Versuche desselben machen auf sie einen stärkeren Eindruck, als sie selbst nach den besseren Empfindungen ihres Herzens billigen kann, also, daß sie jetzt schon über ihre Schwachheit erschrickt, die sie an heiliger Stätte bewiesen, indem sie durch die unheiligen Reden des Prinzen ihre Andacht stören ließ. Ihr erstes Auftreten geschieht in dieser Verwirrung ihres Gefühls, in welchem fromme Scheu, Züchtigkeit und gelockte Sinnlichkeit in regem Kampfe mit einander streiten. Selbst so wäre sie noch zu retten gewesen: denn ein Gefühl, das sich verirrt hat, wenn es nur in einem wahrhaft frommen Herzen entsprungen ist, findet sich oft selbst wieder auf den rechten Weg zurück oder läßt sich durch weise Führung oder zart schonende Lenkung dahin zurück leiten. Als sie sich aber nach Tosalo gebracht sieht, als ihrem einfachen, natürlichen Sinne immer heller und furchtbarer die Gefahren sich entdecken, die sie umdrohen, als sie von dem geachteten Freunde sich getrennt

sieht, von der Mutter verlassen, als sie auch von dem Vater gerissen werden soll, um in das Haus der Freude und der Sinnenlust gebracht zu werden, als sie selbst der eigenen Schwäche sich bewußt, in der Unruhe und Beklemmung ihres Herzens endlich auch den Muth verliert, auf so schlüpfrigem Boden sich halten zu können: da wird die That begreiflich, zu welcher sie sich erhebt und den einzigen Schutzgeist ihrer Unschuld, den an der Rettung des geliebten Kindes gleichfalls verzweifelnden Vater, hinreißt. Die Züge, womit Emilie ihr Herz verräth, sind zwar fein und zart, aber doch deutlich und sprechend ausgedrückt und noch neuerdings von Klingemann in einem besondern Aufsatze, wenn wir nicht irren, in der Zeitung für die elegante Welt, zum Belege dieses richtigen Sinnes zusammengestellt und erläutert worden. Wie auf andere Weise Einheit in den Charakter und Zusammenhang und Folge in die Handlung des ganzen Drama zu bringen sey, ist schwerlich zu sagen.

Diese Ansicht muß bei der Darstellung der Emilie ganz vorzüglich festgehalten werden, wenn sie die obengenannte Consequenz behaupten soll. Doch ehe von dieser die Rede ist, gedenken wir zuvor der Aeußerung, welche Fr. Nikolai in Lessings Briefwechsel (im 27. Theile der sämmtlichen Werke, Seite 420) aus dem Munde der Starkin erzählt, jener einst so berühmten Schauspielerin, die unter andern auch in der Rolle der

Claudia Galotti so sehr bewundert und gepriesen wurde. Diese Künstlerin sagte einmal zu Nikolai: »Die Rolle der Emilie könne gar nicht gespielt werden, so wie sie gespielt werden sollte; denn sie erfordere ein ganz junges Mädchen, die gleichwohl die vollkommenste Schauspielerin seyn müsse, um dieser Rolle Genüge zu thun.« Nikolai theilte in einem Gespräche diese Bemerkungen Lessingen mit, und setzte hinzu: es möchte diese große Schauspielerin nicht Unrecht haben. »Ei, bol' der T — die Frau mit ihrer Bemerkung,« erwiderte Lessing hitzig darauf; — »die Rolle der Emilie erfordert gar keine Kunst. Naiv und natürlich spielen kann ein junges Mädchen ohne alle Anweisung.« — Doch halt« — setzte er hinzu — »die Starkin mag doch wohl Recht haben! die jungen Actricen wollen immer erst agiren, bis sie endlich natürlich sprechen und spielen lernen; und mit den Actearen ist es noch viel ärger; von denen bleiben die meisten Zeitlebens Mädchen von funfzehn Jahren.«

Wir werden von diesen Aeußerungen hier Gebrauch machen können. Die Rolle der Emilie wurde bisher von Demoiselle Wreden mit größter Innigkeit und Zartheit gegeben, so daß diese Darstellung mit zu ihren vorzüglichsten gerechnet werden konnte: sie leistete den Forderungen, welche die eben genannte Starkin an die Emilie macht, auf

das möglichste Genüge, durch ihr vortheilhaftes Aeussere sowohl als durch die Kenntniß und Erfahrung, die sie sich in ihrer Kunst mit Fleiß und Anstrengung erworben hat. Jetzt ist die Rolle an Demoiselle Johanna Steiger übergeben worden, — ein sehr ehrendes Vertrauen von Seiten der Direction, des Eifers würdig, den die aufblühende Kunstjüngerin besonders in der letzten Zeit in allen ihr zuertheilten Parthien, den minder bedeutenden eben so aufmerksam, als den wichtigeren bewiesen hat, — Aufforderung aber auch zugleich, durch unabläßiges Weiterstreben und Vervollkommnen sich dieser Achtung immer würdiger zu machen. Der darstellende, wie jeder Künstler, muß wie der Habsüchtige dem Reicheren, so dem Vollkommneren immer noch voraus zu eilen suchen,

Wie wenn der Huf Kampfwagen, den Schranken entlassen, dahin reißt,
Hurtig der Lenker den Rossen, die siegreich rennen, sich vordrängt,
Achtlos jenes Besiegten, der weit in der hintersten Bahn geht.
(Horaz 1. Sat. V. 114 ff.)

Demoiselle Johanna Steiger bringt zur Emilie die liebliche, frische Jugendlichkeit mit, wie unsere oben genannte Kunstrichterin sie dazu forderte; auch womit sich Lessing begnügte, »Naivität und Natürlichkeit,« wir setzen noch hinzu: weiches, sanftes Gefühl, Herzlichkeit, fromme Einfalt: — zusammen,

unseres Dafürhaltens — die Grundbedingungen, welche zur Darstellung der Emilie vorhanden seyn müssen. Und darum gelang auch dieser Versuch zum größten Theil ausnehmend gut und erregte die innigste Theilnahme, den reinsten Beifall der Zuschauer, nämlich in der Scene des fünften Acts. Eine andere Ueberzeugung dagegen habe ich von dem ersten Auftreten im zweiten Act, das sowohl in der Art des Auftretens selbst, als in dem ganzen Tone des Vortrags durchaus verfehlt schien; hier nämlich war die Darstellerin nicht in jener — veredelten — Natürlichkeit, mit welcher eben die höchste Kunst eins ist; — hier agirte sie mehr, wie Lessing sagt, die Emilie, als daß sie dieselbe treu abspiegelte, hier war die Darstellung gelerntes Wesen, d. h. fremdartiges, noch nicht übergegangen in die innere Klarheit der Seele, noch nicht eins geworden mit sich selbst, Aussenwesen, keine innere Wahrheit. Das im Einzelnen zu beweisen, ist auf dem Papiere nicht möglich. Im Allgemeinen gilt die alte Regel, sich mit ganzer Seele in den darstellenden Charakter zu versetzen, nachdem man diesen zu verstehen sich bemüht hat, und aus dieser Seelenstimmung heraus zu handeln und zu sprechen: die äussere Gebehrdung als Zugabe muß sich so von selber finden, und was sich darin nicht in den Regeln der Grazie zeigt, wird durch Aufmerksamkeit und Uebung abgeschliffen werden können. Die Stimmung, in welcher Emilie auftritt, haben

wir oben angedeutet: alle Reden, die sie zuerst zu sprechen hat, spricht sie in der ängstlichen Verworrenheit ihres Gefühls, abgerissen, verschüchtert, bald zu sich, bald zu der Mutter, — jede Apostrophe an die Zuschauer ist hier widernatürlich, wie gleich die war: »Was hab' ich hören müssen, und wo, wo hab' ich es hören müssen!« So auch die Worte: »Nie hätte meine Andacht inniger, brünstiger seyn sollen, als heute,« ꝛc. ꝛc., wo besonders das hier unterstrichene Wort mit viel zu sehr gehobenem und gezogenem Tone gesprochen wurde: gleichfalls zu den Zuschauern gewendet und mit gefalteten Händen u. s. w., ganz gegen die Natur dieser Rolle und der Empfindung in dieser Stelle. Vor solchen malenden Gebehrden, die, wie übertreibende Musikmalerei, jedem irgend bedeutenden Worte untergelegt werden, haben wir schon sonst in diesen Blättern gewarnt, und können diese Warnung nicht genug wiederholen, weil die Sache durchaus zur Unnatur, zur Ziererei, ja oft zum Possierlichen und Gemeinen hinführt. Die folgende Erzählung über den Vorfall in der Messe muß gleichfalls noch gründlicher studirt werden: solche Stellen meinte unstreitig die Starkin, wenn sie eine vollkommene Schauspielerin zu dieser Rolle haben wollte. Eben so fehlte auch der rechte Uebergang, wenn die Mutter des Vaters gedenkt: »Mein Vater hier? — und wollte mich nicht erwarten?« — Hier nimmt die Empfindung eine

ganz neue Wendung. Dagegen gelang die Scene, nachdem Appiani eingetreten, vorzüglich gut — bis auf etwa die Stelle, die mir noch einfällt: »Perlen bedeuten Thränen,« die wiederum mit starker, weinerlicher Stimme zum Publikum gesprochen wurde, als ob die Worte nicht ohnedies sinnbedeutend genug wären; ein Aufflug der bösen Ahnung ist hier vergönnt und weiter nichts. Bei der ganzen Stelle darf nicht vergessen werden, daß zwischen den drei Personen eine freundliche, ziemlich heitere Conversation sich angesponnen hat, und daß Emilie unwillkührlich, bloß bei dem Gedanken an Umkleidung, sich des Traumes erinnert und wie hingeworfen, obschon nicht ohne einiges Mißbehagen der Erinnerung, die gewöhnliche Deutung hinzufügt: im Ernste glaubt sie eben so wenig an den Traum, als ihre Mutter, und nur Appiani ist es, der in seiner Verstimmung sich länger damit beschäftiget. (Vergl. Lessings Bemerkungen an seinen Bruder, 30r. Thl. der Werke, S. 180.) Aber wir sind überzeugt, daß der Eindruck jener Worte: »Perlen bedeuten Thränen,« je weicher und milder, vorübergehender sie gesprochen werden in empfänglichern Gemüthern einen nur um so stärkeren Eindruck hervorbringen müssen. — Die Scene des letzten Actes, gelang bis auf ein paar kleine Uebereilungen, gar sehr schön, denn hier sprach reines, kunstloses, wahres Gefühl, das eine Sprache führt, dem Niemand widerstehen kann: noch etwas

mehr Muth, Stärke des Ausdrucks, und das Ganze wird noch besser werden. Nur um die Abgewöhnung eines bösen Fehlers bitten wir, nicht statt Re-li-gi-on (es sind vier Sylben) zu sagen Relijon, oder Relion, ein Wortungeheuer, das nur in Niedersachsen zum Vorschein kommt und der Mund-Bequemlichkeit seinen Ursprung zu danken hat.

Der Charakter der Gräfin Orsina ist das Erzeugniß einer höchst geistvollen Schöpferkraft, mithin hoch poetisch, und schließt eben sowohl dem philosophischen Betrachter einen reichen Schatz innerer Seelenkenntniß auf, als er in der Darstellung die Gemüther mit ungewöhnlicher Stärke ergreift und ächt tragische Theilnahme sich erregt. Der Raum verbietet uns jetzt, in eine nähere Darlegung dieses Charakters einzugehen: aber auch hier machen wir aufmerksam auf das, wie Lessing selbst in Gesprächen mit seinen Freunden sich darüber geäußert, wie er seine Schilderung sich gedacht und wie er gewünscht habe, daß sie verstanden werde, — besonders, was Nicolai ausgezeichnet hat in Lessings Briefwechsel, W. Th. 27 S. 418 f. Wir heben daraus nur Eine Bemerkung aus: Orsina hat sich der Gelehrsamkeit, der Philosophie beflissen, aber sie besitzt zu viel Weltklugheit, als daß sie je dieselbe am unrechten Orte hätte zeigen wollen. Jetzt sieht sie sich — mit allen ihren stolzen Ansprüchen, — vom Prinzen verlassen. Das bringt sie ganz außer Fassung,

macht sie halb wahnsinnig. In diesem Wahnsinn vergißt die sonst so weltkluge Frau, daß es sich für sie nicht schickt, gelehrte Dinge einzumischen, und fängt an, zu philosophiren, mitten im verzehrenden Seelenschmerz. Alle die abgebrochenen spitzfindigen Stellen müssen daher mit verstörtem Gesicht, wie in Geistesabwesenheit, in dumpfem Hinbrüten gesprochen werden, und so werden sie schrecklich. — Die Darstellung der Madame Ellmenreich, welche hier zum erstenmal in dieser Rolle auftrat, trug durchaus das Gepräge eines in das innere Wesen ihres Charakters eingedrungenen Studiums, und zeigte großartige Leidenschaft in gehaltener Beherrschung der vorhandenen Mittel. Ueber die Klarheit und Richtigkeit ihrer Ansicht blieb demnach kein Zweifel übrig, indessen schien es uns in einigen Stellen, als ob sie nicht wagen wolle, mit ihrer Kunstüberzeugung ganz hervorzutreten, und blieb sodann einen Schritt hinter dem stehen, wozu sie selbst vorher die Erwartung erregt hatte. In einer Wiederholung wird unstreitig die Ueberzeugung von der Güte ihrer Ansicht auch die Sicherheit hinzufügen und die Lust, sich in derselben mit Freiheit der Kraft zu bewegen. Bis dahin versparen wir auch unsere Bemerkungen über das Einzelne, so wie über die übrigen Charaktere dieses großen Drama. Nur das Eine noch im Voraus, daß die Darstellung des Marinelli uns diesmal gleich im Tone ganz vergriffen schien:

Herr Schmidt hatte so viel Laune in seiner Charakteristik, daß er eine durchaus komische Person hinstellte, und dies soll und darf Marinelli nicht seyn, auch hat Herr Schmidt selbst in früheren Darstellungen die Rolle ganz anders genommen. Der beste Marinelli, den wir seit einer langen Reihe von Jahren hier gesehen haben, war unstreitig Herr von Seckendorff (Patrik-Peale), und seine Art, diesen Charakter zu zeichnen, dürfte als Musterbild gelten.

Marinelli in Lessing's Emilia Galotti.

Der Charakter des Marinelli gehört unter die vollendetsten Schilderungen, die je auf die Bühne gebracht worden sind, selbst nach dem Eingeständniß derer, die sonst gegen das ganze Trauerspiel manchen, wenn auch nicht immer gegründeten Tadel vorzubringen wissen, wie z. B. von dem geistreichen Verfasser der Briefe über Emilia Galotti in Engels Philosophen für die Welt. Eins und abgeschlossen in sich erscheint er in den verschiedenen Berührungen, in welche er durch die

geschickte Combination des Dichters gebracht wird, in der reichsten Mannigfaltigkeit und zieht den Beobachter immer auf's Neue in sein Interesse. Seine Person gehört durchaus der Wirklichkeit an, so frisch, treu und lebendig ist sie gezeichnet, und wenn auch Keiner in seiner Bekanntschaft einen Marinelli auffinden könnte, so wird er gleichwohl bei der Betrachtung dieses Charakters unwillkührlich zu der Täuschung mit fortgerissen, da oder dort denselben im Leben gefunden zu haben. Das ist eben jene große Sittenmalerei, in welcher alle Künstler und Dichter allein sich als ächte Schöpfer bewähren können: hier ist der Prüfstein, an welchem sehr bald die Aechtheit oder Unächtheit eines Kunstgebildes sich ausweist. Und hier kann sich auch der darstellende Künstler in seiner höchsten Verdienstlichkeit zeigen, die um so größer seyn wird, je schwerer es scheint, Charaktere so zu individualisiren, daß sie sprechend in's Leben treten, und doch alle Züge, Farben und Schatten so in ein Ganzes zu fügen, daß sie fest zusammen schmelzen und der Schilderung der Stempel des Ideals aufgedrückt werde.

Gleich zu Anfange — heißt es in der Entwickelung dieses Charakters in Engels Philosophen ꝛc. erscheint Marinelli als der gewandte verschlagene Höfling, als der niederträchtige und durch lange Uebung im Laster ausgelernte Verführer, der er das ganze Stück hindurch (warum nicht

für immer?) bleiben wird. Das Empressement, womit er zum Dienst eilt; die leichte Art, womit er dem Fürsten Schmeicheleien sagt; die Geschwindigkeit, womit er sich nach jedem Winde dreht, und Alles wird, was sein Vortheil in jeder Situation aus ihm haben will: der leichtsinnige, hämische, persiflirende Witz, womit er über Appiani und Orsina herfährt; die Vorurtheile von Geburt, von Ehrenstellen, von ersten Häusern; die vollkommene Einsicht, die er sich in dem Charakter des Fürsten erworben, und vermöge deren er so vortrefflich weiß, wie weit er jedesmal gehen oder nicht gehen darf, wie er ihn zu dem Punkte, wo er ihn haben will, hinbringen, oder wenn er ihm abspringt, ihn wieder zurückholen soll; die meisterhaften Wendungen, womit er dem Härtesten, was er zuweilen sagen zu müssen glaubt, das Allzuauffallende zu benehmen, und indem er es wieder gut macht, es zu seinem größten Vortheil zu nutzen weiß; die allertiefste Verstellungskunst, womit er sich aus den schlimmsten Händeln heraus zu reden und seine wahren Absichten gegen Jedermann zu verhüllen weiß; die unbegreifliche Kälte und Gleichmüthigkeit, die ihm immer völlige Besonnenheit läßt, neue Hülfsquellen zu eröffnen, und neue Räder in die Maschienen einzusetzen, wenn es mit den alten nicht mehr fort will; das kriechende Wesen, womit er wahre Grobheiten vom Prinzen hinnimmt, und ohne böse zu werden, sich Thor und Narr schelten läßt.« ꝛc. —

Diese Züge, zu welchen sich einige andere noch weiter angeben ließen, sind es, welche der darstellende Künstler mit eben solcher Feinheit und Klarheit auffassen, mit eben solcher Kraft und Wahrheit wiedergeben, mit eben solcher Geistesgleichheit und innerer Ueberzeugung in Ein Ganzes verflößen und zusammengießen soll: und dann wird es ihm gelingen, seine Zuschauer und Hörer mit eben der Lebendigkeit zu ergreifen und selbst zu erschüttern, wie auf den ernsten und in den inneren Sinn der Worte eindringenden Leser der Eindruck dieses gewaltigen Charakters nicht anders als stark und lange Zeit mit Warnung und Lehre nachwirkend seyn kann.

Schon hieraus ergeben sich die Bedingungen, unter welchen eine gelungene Auflösung einer so schweren Aufgabe möglich seyn dürfte. Zu warnen ist fürs erste vor dem alten Irrthum, als ob durch selbst sehr getreues Auffassen von Einzelheiten und Vereinigung derselben, ein lebendiges Bild, ein Charakter in ganzer, geschlossener Größe hervorgebracht werden könne. Das Alterthum berichtet ein albernes Mährchen, das durchaus als Grundlage zu einer so argen Mißdeutung gebraucht werden kann. Einer ihrer gewandtesten Maler, Zeuris von Heraklea, habe, um für den Tempel zu Kroton die Helena zu malen, die schönsten Jungfrauen dieser Stadt zusammen kommen lassen, und aus Zusammensetzung der schönsten Theile, die

er an einer jeden derselben wahrgenommen, sein Kunstwerk hervorgebracht. So wähnt allenfalls der Handwerkssinn, der von Idealisiren keine Ahnung hat. Wie viel erhabener steht dagegen jener unsterbliche Phidias da, der, nachdem er lange Zeit Tag und Nacht das Bild des obersten der Götter in seiner Seele getragen, indem er vom Menschen zum Halbgott, vom Halbgott zum Gott aufstieg, beim Vorübergehen über den Markt die homerische Beschreibung vernahm, des olympischen Zeus, welcher der Bitte der Thetis winkte mit schwärzlichen Brauen.

»Und die ambrosischen Locken des Königs wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt, es erbebten die Höhn des Olympos;«

da schlug der Blitz in die entzündete Phantasie des Künstlers, und er erschuf jenes Götterwerk, welches das gesammte Alterthum bewunderte! — Diese Legende soll Vorbild seyn allen denen, welche ächte Kunstschöpfungen hervorzubringen gedenken!

Alle jene Züge, in welchen sich Marinelli mit solcher Bestimmtheit charakterisirt, müssen allerdings dem Leben und der Wirklichkeit entnommen seyn, wie durch Beobachtung des äusseren Menschen von ungefähr gleicher Art und Gesinnung, in ähnlichen Verhältnissen und unter gleichen Bedingungen dieselben sich ergeben mögen: aber der darstellende Künstler soll nie vergessen, erstlich, daß das Bild,

wie diese Neigungen, diese Gesinnungen, diese Ränke, diese Tücke im Allgemeinen sich ausdrücken und äussern würden, zuerst von seiner Phantasie ausgehen müsse, sofort denn, daß auch seine eigene Individualität, als der Grundstoff, in welchem das Bild jenes Höflings sich abdrucken soll, ganz und gar nicht unbeachtet bleiben dürfe. Eben deshalb ist es schwer, selbst für bedeutende Momente dieses Charakters im Voraus bestimmte und allgemein bleibende Vorschriften zu entwerfen, oder vielmehr, ein solches Beginnen wirkt gerade seinem Zwecke entgegen, da, wo der allgemeine feste Grundcharakter erkannt und mit Lebendigkeit und Wahrheit in die Seele aufgenommen worden ist, alle Einzelheiten und besonderen Merkmale nach der persönlichen Eigenschaft des Darstellers sich selbst gestalten und äusserlich — bei verschiedenen vielleicht auf verschiedene Weise — aber unter jenen Voraussetzungen stets in klaren, hellen und sprechenden Zügen sich repräsentiren. Es ist nicht nöthig, daß der Darsteller einen Marinelli der wirklichen Welt gesehen haben müsse, um von ihm die ganze Weise des Benehmens u. dergl. abzusehen und sich zum Behuf der Darstellung zu eigen zu machen: sondern, ist er ein Mann von Geist und Uebung, daß er sich den Charakter lebendig zu vergegenwärtigen weiß, und besitzt er außerdem einen gefügigen, geschmeidigen Körper, sprechendes Gesicht, Welt und Haltung im Aeußeren — als den ihm zunächst

gegebenen Stoff, aus welchem das Bild geknetet und belebt werden soll, — so darf man für das Gelingen des Ganzen sehr unbesorgt seyn und die Wahrheit des Charakters wird mit bestimmten Umrissen und in treuer Form und Haltung vor unsere Augen treten.

Herr Schmidt, nicht bloß vorzüglicher Künstler in der Ausübung, sondern zugleich auch ein Mann, der über darzustellende Rollen Reflexionen anzustellen weiß und die Gründe ihrer So- oder Anders-Gestaltung mit Einsicht und innerer Kenntniß zu entwickeln versteht, hat, wie es scheint, mit besonderer Vorliebe gerade diesen Charakter, von dem hier die Rede ist, sich zum Vorwurf seiner Untersuchungen und künstlerischen Darstellungsgabe gemacht, und in dieser Rolle selbst nicht allein auf den gerechten Beifall der Zuschauer hinzuarbeiten gesucht, sondern auch als dramaturgischer Schriftsteller andern Künstlern seine Ansichten und Vorschriften darüber mitgetheilt. Sein Aufsatz: Ueber den Charakter des Marinelli in Hinsicht der Darstellung desselben, in dem von ihm herausgegebenen und leider in den letzten Jahren unterbrochenen Almanach für's Theater von 1812 (S. 65—105) enthält eine ganz in's Einzelne eingehende Entwickelung dieser Rolle und theilt über manche, sehr wesentliche Punkte, Erinnerungen und Belehrungen mit, welche den sehr scharf und sorgfältig denkenden Künstler und Men-

schenbeobachter beurkunden und für Andere, welche über die Darstellung dieses wichtigen Charakters sich genauer unterrichten wollen, höchst belehrend sind. Aber theils finden wir schon in diesem Aufsatz den verehrten Verfasser auf Abwegen und Mißverständnissen, welche auf die Darstellung nicht anders, als nachtheilig einwirken können, theils haben wir mehrere Vorschriften und Regeln, die in mancher Hinsicht richtig und wahr hier aufgestellt sind, in der Ausführung so wenig beobachtet gesehen, daß wir gerade die Fehlgriffe in einigen nicht unwesentlichen Stellen aus diesen Mittheilungen beweisen und berichtigen können.

Eine Totalansicht des Charakters des Marinelli hat Herr Schmidt in diesem Aufsatz nicht gegeben; diese hätte der ganzen Belehrung vorausgehen sollen. Er stellt ihn im Allgemeinen in die Reihe der intriguanten Charaktere, und geht dann rasch in's Einzelne über, und erwägt dann vorzüglich den mimischen Ausdruck, worunter vorzugsweise der Ausdruck in Gesicht und Mienen bezeichnet werden soll, und welcher, wenn er der rechte sey, auch die Richtigkeit der Gestikulation verbürge. »Ruhe des Körpers und Leben des Gesichts seyen die Eigenschaften eines verschlagenen Menschen.« Außer dem Gesichte wird besonders dem Zeigefinger, als dem sprechendsten Theile des Intriguants, vorzüglicher Rang zuertheilt; der solle sich, wie eine Wünschelruthe, stets nach der an-

ziehenden Stelle drehen — und in der That haben wir auch in der Darstellung des Herrn Schmidt diesen Zeigefinger vor andern Organen eine ganz hervorstechende und überall sich aufdrängende Rolle spielen sehen, wovon die Nothwendigkeit schwerlich einleuchtet, da der eine Intriguant eben so gut ohne Zeigefinger seine Machinationen wird durchführen können, wie der andere mit demselben, je nachdem die individuelle Beweglichkeit des Einen oder des Andern sich äußern mag. Ein Hauptfehlgriff, wodurch unseres Bedünkens der ganze Charakter des Marinelli verschoben wird, möchte in folgenden Worten dargelegt seyn: (S. 76) »Ob Marinelli die Geistesbildung seines fürstlichen Freundes besitze, bezweifle ich; wenigstens läßt sich durch nichts vermuthen, daß er fähig wäre, eine ähnliche Unterredung, wie jener mit dem Maler Conti zu führen.« — Dagegen will er ihn in der conventionellen Bildung unbedingt als Muster anerkannt wissen, und als glänzenden Gesellschafter. Dabei wurde nicht bedacht, daß der glänzende Gesellschafter ohne vorzügliche Geistesbildung ein fader, langweiliger Geselle wird, in dessen Nähe und selbst vertrautem Umgange ein so gebildeter Fürst, als hier vorausgesetzt oder zugegeben wird, es unmöglich lange würde aushalten können, und mit dieser einzigen Bemerkung wird die ganze meisterhafte Charakteristik dieses Trauerspiels aus ihren Fugen gehoben und in Verwir-

rung unter einander geworfen. In Wahrheit ist es eben dieses kalte Wesen, welches in der Darstellung des Herrn Schmidt, auch so überlegt, und wie wir hier sehen, nach vorbedachten Gründen es gemodelt ist, den Marinelli zu einer oft abgeschmackten, langweiligen und in vielen Stücken ganz widrigen Person macht. Er ist nun nichts weiter, als in den meisten Stellen ein höfischer, unleidiger Schwätzer, in andern eine boshafte Canaille, die in Intriguenschneiden ihre Wollust findet, und mit dem Prinzen ihr Spiel treibt, bloß um den Zuschauer auf ein paar Stunden ein wenig erbauliches Amusement zu verschaffen. Marinelli kann als Hauptperson, welche die ganze Handlung des Stückes in Bewegung setzt, so gut als er als Kammerherr über die Person des Prinzen und in ihr über das ganze Fürstenthum herrscht, nur erscheinen, wenn wir ihn mit den hervorragendsten Geistesgaben und mit einer Bildung ausgerüstet denken, welche in sich Alles vereinigt, was wir vom ersten Hofmanne eines Wissenschaft und Kunst liebenden Fürsten erwarten können. Dann erst erhält auch die Haltung in seinem Anstande und die verführerische Gewandtheit in seiner Rede, die Herr Schmidt mit Recht von Marinelli verlangt, vollkräftigen Sinn und Bedeutung.

Wir haben schon in der Vorerinnerung zu diesen Bemerkungen die Nachricht gegeben, daß Herr Schmidt die beiden letzten Male, da dieses Stück

gegeben worden, den Marinelli auf ganz verschiedene Weise dargestellt habe: — eine Wandelbarkeit, welche für feste Ansichten kein günstiges Vorurtheil erwecken kann. Bei jener früheren Darstellung nämlich erschien der feine, geschmeidige, schlau die ganze Intrigue beherrschende Höfling nicht viel anders, denn als lustige, komische Person und rechtfertigte so fast den von A. W. Schlegel ziemlich übereilt und unbestimmt hingesprochenen Vorwurf, (über dramatische Kunst und Liter. 3 Th. S. 390) daß Lessing »die kalte und lauschende Beobachtung des Komikers in das tragische Gebiet übergetragen habe;« — womit bei genauer Untersuchung nicht einmal so Schlimmes gemeint ist, als uns in jener Zeichnung Herr Schmidt wirklich in's Leben rief. Wir glaubten damals — entschuldigungsweise diesen argen Fehlgriff auf die zu muntere Laune des Darstellers schieben zu dürfen und warnten im Allgemeinen, überzeugt, daß es bloß dieser Andeutung bedürfe, vielleicht auch nicht einmal bedürfe, die nöthige Abänderung einzuleiten. Seitdem wir aber diesen Aufsatz gelesen und verglichen haben, fürchten wir beinahe, jener genannte Fehlgriff sey mit Vorbedacht und kalter, überlegter Berechnung gethan worden, und das muß uns leid thun. Außer jener faden Oberflächlichkeit und Seichtigkeit nämlich, welche Herr Schmidt in den Charakter des Marinelli hineintragen will und darstellend hineintrug,

hängt derselbe, laut seiner gedruckten Bemerkungen, vorzüglich noch daran, »daß der verschmitzte Marinelli Italiener, und daß der Italiener der beredteste Mime sey und seine Pantomime eben so bestimmt als behutsam.« (S. 73.) Was von der bedeutenden lebhaften Gebehrdensprache der Italiener erinnert wird, hat an sich seine Richtigkeit. Aber für's Erste ist das Lessing'sche Stück so wenig italienisirt und im südlich heißen Charakter gedacht und geschrieben, daß, wäre nicht die Scene mit dem Angelo drinn und veränderte man ein paar Namen, das Ganze eben so passend, obschon, worin sich die große Kunst des Dichters bewährt hat, eben so sprechend und das Menschengemüth ergreifend, an jeden andern Ort hin verlegt werden könnte. Zudem dürfen wir nie vergessen, daß wir jener lebhaften Gebehrdensprache der Italiener weder mächtig sind, noch wenn auch der Eine oder Andere darin eingeweiht wäre, an derselben Vergnügen finden: sie wird uns in unserem Drama störend und im Allgemeinen unverständlich, also unnütz und schädlich. Herr Schmidt, der zu viel Werth auf die Gesichtssprache legt, indem jeder Zug, jedes Winken und Zwinkern bedeutend seyn soll, verfällt darüber gerade in den Fehler, vor dem er selber nachdrücklich genug warnt: seine Gebehrden werden Grimasse, oder — wie besonders im Spiel mit obbenannter Wünschelruthe, dem Zeigefinger nämlich, possierlich und

lächerlich. Die Schläge dieser Wünschelruthe sind zwar sehr mannichfaltig und behend, aber man beachte nur z. B. die seltsame Gebehrde bei der Stelle, wo er dem Prinzen von der Orsina Bericht ertheilt und versichert, nie wieder Vertrauter einer Dame werden zu wollen, der es einfalle, den Prinzen im Ernste zu lieben, und als nun der Prinz mit dem raschen: »Nichts verschworen, Marinelli« dazwischenfällt, wie er das Ja! erwidert und fortlauscht, den Zeigefinger zwischen die Lippen gestellt — eine Gebehrde, die, so physiognomischen Grund sie auch haben mag, hier, in der Nähe des Prinzen, von einem Höfling unartig und unanständig ist, und auch dem Auge nichts weniger als sich anempfiehlt. Die übrigen Klippen, an welcher diese Darstellung scheiterte, und wo das Kleinlich-Komische zur Ungebühr sich einmischte, sind unter andern in derselben Unterredung mit dem Prinzen das lakonische Eben die! im vierten Act in der Scene mit der Gräfin Orsina mehrere Stellen, z. B. das Andeuten ihrer Geistesverrücktheit »mit dem Zeigefinger markirt« — die Antwort auf der Gräfin Frage: »Was murmeln Sie da« — »Lauter Bewunderung!« das »Gleich, gnädige Frau, gleich« auf das: »So lachen Sie doch« — eine Scene, welche die höchste tragische Wirkung hervorbringen sollte, und die allemal verfehlt wird, sobald sie in's Komische übergetragen erscheint, wenn der Schauspieler auch nicht gerade, wie jener

(S. 91 bei Herrn Schmidt) phlegmatisch eine Prise Taback nimmt, — u. a. m.

Es gereicht Herrn Schmidt's Einsicht zur Ehre, daß er vermuthlich diesen Fehlgriff selbst fühlte, der auch dem vorhandenen Publikum in solchem Grade mißfiel, daß an manchen Stellen gezischt wurde: so daß er nun in der letzten Darstellung dieselben größtentheils vermied und dem ganzen Charakter durchaus eine würdigere Haltung zu verschaffen suchte. Miene und Ton beherrschte er so, daß wirklich in ein paar der gefährlichsten Stellen das Possierliche glücklich vermieden wurde. Was jetzt noch zu wünschen übrig bleibt, gehört zum Theil in jenes Kapitel, das Herr Schmidt S. 71 seines Aufsatzes berührt, wo er von Personen spricht, deren Individualität dem Ausdruck der Empfindungen widerspreche. Die Persönlichkeit des Herrn Schmidt ist für den geschmeidigen, glatten, geisteslebendigen, durchdrungen schlauen Hofmann und für dessen feine, graciöse Behendigkeit nicht geeignet; selbst das Mienenspiel, so weit es allerdings in dessen Charakter gehört, ist bei Herrn Schmidt nicht edel genug und geht zu leicht in Verzerrung über (in Grimasse), womit eben das Komische zur Unzeit eingemischt wird. Für eine Menge anderer Rollen ist die Eigenthümlichkeit dieses höchst gebildeten Künstlers wie geschaffen: diesem Charakter widerstrebt sie, und wie sehr man auch in vielen Beweisen das ernste, gründliche

Studium anerkennen und achten muß, so unangenehm ist das Zwischengefühl, daß der spröde Stoff dem sinnigen Bildner widerstrebe. Manches trägt übrigens Herr Schmidt noch in diesen Charakter hinein aus verfehlter Ansicht desselben, was oben berührt worden ist. Je geistreicher, mit je feinerer Würde Marinelli gehalten wird, desto interessanter ist er. Zum Uebrigen noch ein paar Bemerkungen im Einzelnen. Herr Schmidt bemerkt sehr richtig S. 85 seiner Abhandlungen, daß Marinelli, sobald er allein ist, die lästige Larve ablege und sich in seinem wahren Charakter zeige, z. B. in dem Monologe des zweiten Auftrittes, wo er am Fenster lauscht, ob der Streich halb oder ganz gelungen: »hier müsse die Ruhe mit der besorglichen Regsamkeit, die dem Schurken eigen sey, vertauscht werden.« Sehr richtig, nur daß der Künstler nie vergesse, daß hier von keinem gemeinen Schurken die Rede sey. Der Zuschauer vermißt übrigens gerade in dieser Scene die Lebendigkeit und Stärke des Ausdrucks, die hervorquellende Entäußerung des inneren rachegl ühenden Herzens, wie man doch in dieser Scene erwarten sollte. Hier hat der Schauspieler ein glückliches Feld, seinem Charakter den rechten Stempel aufzudrücken und ihn in seiner ächten, wahren Gestalt erblicken zu lassen, und je weniger hier grimassirt wird, kein Zähnefletschen, kein Zusammendrücken und Blinzeln der Augen, kein Verziehen des Mundes in schiefe Richtung

u. dergl., deſto reiner wird auch der übrige Theil, wo Marinelli noch geſchliffener erſcheinen ſoll, in's Leben treten. — In der boshaften Stelle: »Wenn ich die Mütter recht kenne, ſo etwas von einer Schwiegermutter« u. ſ. w. — ſchreibt Herr Schmidt faſt die Grimaſſe ſelbſt vor, S. 86: »der Künſtler ſolle ein Auge verſchließen, wie man zu thun pflege, wenn man in der Ferne etwas fixire, und die folgenden Worte gleichſam aufzählend und mit einer ſpielenden Bewegung der Hand begleitet werden.« Gerade weil die Stelle an und für ſich ſchon ſtark genug iſt, iſt alle Uebertreibung und ſcharfe Markirung eher zu vermeiden als anzuregen: die Schadenfreude lauſcht im Hintergrunde des Gemüths und die Worte dürfen nur durch geſchickte Tonbezeichnung gehörig geſprochen werden, ſo werden ſie von ſtärkerer Wirkung ſeyn, als mit allem jenen überladenen Gebehrdenſpiel. Als Claudia in ihn drängt und fragt: »Und Marinelli heißen Sie?« corrigirt ſie Marinelli, ſich nichts zu vergeben und den Anſtand ſo ſtreng als möglich aufrecht zu erhalten, auf ſeine Weiſe: Marcheſe Marinelli. Aber dieſe Feinheit wird unzart, wenn der Marcheſe ſo ſcharf betont wird, als von Herrn Schmidt geſchieht. Solche Bemerkungen ließen ſich noch mehrere machen, wenn wir uns nicht ſchon zu lange bei dieſer Rolle aufgehalten hätten. Der Verfaſſer dieſer Zeilen iſt ſich bewußt, in ſeiner Beurtheilung ſo wenig der Achtung, die

mit ihm so Viele dem einsichtsvollen Künstler zollen, etwas entzogen zu haben, so wenig er der eigenen etwas vergeben wollte.

Torquato Tasso.

Drama von Göthe.

Dargestellt am 21. Mai.

Eine umständlichere Anzeige von der Darstellung dieses Drama scheint uns darum unzweckmäßig, weil mehr als Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, daß eine Wiederholung desselben, wenigstens vor dem Spätjahr oder Winter nicht zu erwarten stehe: was also dann eher zu Zeit und Ort passen möchte, wird bis dahin füglich verschoben bleiben können.

Allerdings muß der Zuschauer, der den Tasso sehen will, nicht bloß eine höhere Bildung des Geistes, nicht bloß Zartgefühl und tiefe Gemüthlichkeit, nicht bloß Bekanntschaft mit der feinen Weltbildung, dem Anstande und der besonnenen Haltung der Vornehmen, nicht bloß Kenntniß der Geschichte, insbesondere der inneren Geschichte des Dichters und des Tasso selbst und seiner Zeit — mit hinzubringen, sondern auch wirklich eine gewisse

Billigkeit, von dem Gedichte durchaus nicht mehr zu verlangen, als der Dichter selbst damit geben wollte und geben konnte. Ja selbst der Leser wird, je sorgfältiger, tiefdringender und schärfer sein Studium ist, ohne diese Billigkeit den Genuß des Ganzen sich nur stören und verderben. Es ist ausgemachte Sache, daß Göthe seinen Tasso weder für die Bühne bestimmte, noch, als die Darstellung desselben gleichwohl beschlossen wurde, je damit zufrieden gewesen. Auf der andern Seite sind diejenigen, welche, wenn schon gegen den Willen des Meisters, den Tasso zur Aufführung brachten, wiederum nicht zu tadeln, vielmehr zu loben, weil doch nur auf solche Weise manche Schönheiten des Gedichtes erst in ihrem wahren Glanze und in ihrer ganzen Wirkung wahrgenommen werden und empfunden werden können. Zunächst aber dürfte, auch wohl mit des Dichters eigener Uebereinstimmung, als sichere Behauptung gelten, daß Tasso durchaus nicht als eigentliches Drama betrachtet werden könne. Weder ist die Haupthandlung des ganzen Stücks so bedeutend hervortretend, daß sie unsere Aufmerksamkeit auf sich mit gehöriger Stärke hinziehend und fesselnd erhalten könnte, noch ist sie so abgeschlossen und vollendet, daß sie wirklich den Leser oder Zuschauer befriedigt entließe. Dies ins Einzelne zu verfolgen, würde jetzt zu weitläuftig seyn und wenig seinen Zweck erfüllen. Wir haben eine sehr umfassende, höchst gründliche und

scharfsinnige Beurtheilung dieses Gedichts, die alles zu erschöpfen scheint, was über den Geist und die Anordnung des Ganzen, über die einzelnen Charaktere und über die Ausführung des Stoffes selbst mit Einsicht und Kenntniß gesagt werden kann und hinter welcher bei weitem alles, was seitdem über denselben Gegenstand gesagt worden ist, bei weitem zurück steht. Dahin verweisen wir solche Leser, die dergleichen suchen möchten. Die Beurtheilung steht in der Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften, Bd. XXXXI. 1. u. 2. Leipz. 1790.

Das Gedicht steht in der Mitte zwischen dem eigentlichen Drama und dem Roman. Wie der letztere einen Charakter überhaupt von allen Seiten schildert, von seinen ersten Keimen an durch alle die Veränderungen ihn entwickelt, welche die Umstände herbeigeführt haben: so hat hier der Dichter eine besondere Seite des Charakters im Tasso nach einer historischen Ueberlieferung aufgefaßt und in einer schönen Reihe von Scenen, die unter sich durch ein bescheidenes Band leicht und anmuthig verknüpft werden, unter verschiedenen Gesichtspuncten dargestellt und durch Dramatisirung ins praktische Leben gerufen. Jenes Band, die Schleife, welche das Ganze zusammen schlingt, und äusserlich ziert, ist Tasso's schwärmerische Liebe zur Prinzessin Eleonora von Este: aber ob diese Schleife zuletzt, wo er sie in seine Arme schließt, sie ihn von sich

stößt und hinwegeilt, eigentlich aufgezogen oder wirklich abgerissen wird, darüber bleibt der Leser wie der Zuschauer in unbehaglicher Ungewißheit. Aber das Ende einer Handlung — sagt schon der Vater aller Poetik — ist dasjenige, was nothwendigerweise auf etwas vorhergehendes folgt, aber nichts nothwendig nach sich erfordert. »Der große Dichter scheint gerade bei seinen genialsten Produktionen es zu lieben, durch dieselben seine Leser mit dem Zauberstabe seiner Poesie zu beschwören, bis sie an einen bestimmten Platz ihm gefolgt sind, dort aber plötzlich zu verschwinden und jene sich selbst und ihrer eignen Führung weiter zu überlassen. So werden wir in seinem Faust eben nur bis an den Vorhof, bis vor den Eingang der rettenden Versöhnung, des heilenden Himmels hingeführt: aber das Innere des Heiligthums soll ein Jeder nur sich selbst öffnen. Der Grundzug im Charakter des Tasso, den uns der Dichter zum Anschaun bringt, ist eine, wie es scheint, unheilbare Kränklichkeit des Gemüths, vermöge welcher der unglückliche Tasso, der nur im Reiche seiner blüthenschwangeren Phantasie zu Hause ist, überall, wo er mit den Erscheinungen der ihm durchaus fremd gebliebenen äussern Welt, des bürgerlichen und feiner gebildeten Lebens der vornehmeren Stände in Berührung kommt, sich unsanft und schmerzhaft betastet fühlt, mißtrauisch und scheu sich von Allem, was nicht in den Kreis seiner Gefühle und Schwär-

mereien sich bannen lassen will, zurückzieht, schwankend und unstät von Entschluß zu Entschluß herumtaumelt, jetzt auflodert und tobt und jetzt wieder in den Mißmuth und die krankhafte Verzagtheit seiner Seele zurück versinkt. Es ist ein eigener Zauberduft über diese tief aus den innersten Geheimnissen des Gemüths heraufgeholte Schilderung ausgegossen und jeder unzarte Anhauch von aussen verwischt oder verfälscht die Farbe. Um diesem Tasso ganz nachfühlen zu können, ist fast nöthig, daß man sich je einmal in diesem krankhaften, schmerzlich reizbaren Zustand der Seele selbst befunden haben müsse und seitdem so viel Stärke wieder über sich gewonnen, jene Stimmung sich im Bewußtseyn zu vergegenwärtigen: man lernt fremde Seelenzustände nur dann kennen und über ihre Wahrheit oder Verstellung sicher urtheilen, wenn man lange und aufrichtig den Zustand der eigenen Seele sich zum Studium gemacht hat. Eben weil man fühlen muß, daß Tasso's krankes Gemüth unheilbar ist, von jetzt an besonders, da auch der einzige Strahl, der in sein Inneres lichtverbreitend fiel, vorüber geblitzt ist, unheilbar bleiben muß, da wir nicht absehen, wie er in diesen Umgebungen länger verweilen kann, noch weiter, wohin er sich mit seinen Gefühlen retten könne, zu ahnen veranlaßt werden, bleibt in uns jenes oben bezeichnete Mißbehagen zurück, welches stets im Gefolge unbefriedigter Erwartung ist und der dramatische Zweck wird somit zerstört.

Doch wir brechen diese Bemerkungen für jetzt ab und erinnern nur, daß Leser, welche sich für den Dichter Tasso selbst interessiren und über sein romanhaftes Leben und seine Schicksale sich ausführlich belehren wollen, alles Nöthige in einer gründlichen und geistreichen Erzählung zusammengestellt finden, welche nach der Darstellung in Ginguéné trefflicher, leider unvollendet gebliebenen Histoire littéraire d'Italie gearbeitet ist, unter dem Titel: Torquato Tasso's Leben und Charakteristik nach Ginguéné dargestellt ꝛc. von Fr. Ad. Ebert ꝛc. Leipzig 1819.

Die Darstellung des Tasso auf unserer Bühne war in den meisten Theilen sehr gut. Die Hauptperson wurde von Herrn Jacobi gegeben, und man mußte sich freuen über die besonnene Mäßigung und Haltung, die schöne Steigerung der Gemüthsstimmung, auch ohne selbst in den letzten Scenen in den Ton der gewöhnlichen dramatischen Helden überzugehen, — über die Weichheit und zur Melancholie sich hinneigende Empfindung, daß daraus ein Bild zu Stande kam, welches dem, das man in der Seele nach der Dichtung selbst entwirft, so nahe als irgend möglich kommt. Da in der Behandlung des ganzen Gedichts die rhetorische Seite wesentlich hervorleuchtet, mithin der Vortrag um so größere Aufmerksamkeit erfordert, war es auch in dieser Hinsicht erfreulich, wahrzunehmen, daß Herrn Jacobi's Declamation der weichen,

lieblich abgeschliffenen Verse fast durchaus sehr brav gelang. Bemerkungen über einzelne Verstoße vielleicht, die, zumal bei einer ersten Darstellung, selten ausbleiben, versparen wir bis dahin, wo Hoffnung ist, daß eine Wiederholung des Stücks erfolge. Ausserordentlich schön und lieblich war die Darstellung des liebreizenden Charakters der Prinzessin Eleonore durch Frau Doctorin Unzer. Wir vermögen dieser Darstellung aus langer Erinnerung kaum Etwas an die Seite zu setzen. Der Charakter der Prinzessin ist an sich schon vom Dichter mit der größten Liebe bearbeitet und mit höchster Sorgfalt ausgeführt: wir sehen die feingebildete, zartsinnige, warm empfindende Frau, reich an Kenntnissen, wie an Bescheidenheit, voll Anmuth und Würde, in edelster Weiblichkeit, und mit der feinen äußeren Haltung, welche den höheren bürgerlichen Ständen und dem Leben gebildeter Höfe eigenthümlich ist. So, ganz so erscheint Frau Doctorin Unzer, und darum erregte ihre Darstellung das höchste Wohlgefallen. Die herrliche Stelle von der Sittlichkeit des weiblichen Gemüths, so sittlich schön hingehaucht und gesprochen, ergriff die Zuschauer mit ächt geistiger Stärke und wurde mit lautem Beifall aufgenommen. Der Fürst Alphons wird von Herrn Herzfeld sehr richtig repräsentirt, — wir wüßten dabei nichts zu erinnern; auch Leonore Sanvitale war von Frau Doctorin Reinhold recht zart und geistreich auf-

gefaßt, wenn schon in der Ausführung noch Spuren einiger Schwäche, als Folge ihrer letzten Krankheit, bemerkbar seyn mochten. Ueber die Darstellung des Antonio durch Herrn Schmidt fällen wir darum kein entscheidendes Urtheil, weil zuvor bestimmt werden müßte, wie dieser Charakter genommen werden soll — wozu eine eigene Untersuchung, die nicht ganz leicht ist, erforderlich wäre. Wir sind überzeugt, daß der Dichter selbst in der Schilderung dieses Charakters inconsequent verfahren sey. Wie Antonio im Anfange erscheint, hat ihn der Dichter am Ende hin selbst nicht mehr leiden mögen, und läßt ihn daher, ohne daß man den eigentlichen psychologischen Uebergang gewahren kann, mit einemmale sich zum Bessern wenden, wozu er im Anfange wenig Anlage mitgebracht hat. Ob indessen diese vorhandene Inconsequenz in der Darstellung — wo dem Zuschauer zu schärferen Reflexionen wenig Zeit gelassen wird, nicht mehr verwischt, unmerkbarer gemacht werden könne, ist eine andere Frage, die wir uns indessen mit Ja beantworten zu können getrauen. Es ist dann erforderlich, daß der darstellende Künstler die etwas unedlen Aufwallungen des Neides möglichst verberge und den unsanften Spott in den leichteren Ton des gebildetern, erfahrenern Mannes verwandle, der den Tasso nicht kränken, aber doch etwas demüthigen, ihn mit vornehmen Sinne fühlen lassen will, theils, daß Tasso andere an Dichterruhm noch

nicht überstrahle, theils, daß nicht bloß der Lorbeerkranz alles Verdienst des Mannes zu lohnen im Stande sey. Die Persönlichkeit des Schauspielers muß das Uebrige hinzuthun, die unangenehme Rolle, die Antonio im Anfange spielt, uns weniger fühlen zu lassen.

Ludwig Devrient.

Wie der menschliche Geist in diesen und jenen nach der verschiedenen Organisation ihrer Naturen auch auf ganz verschiedene Weise sich entwickelt, zur Blüthe sich entfaltet, zur Frucht reift: so entstehen auch die geistigen Erzeugnisse bei diesen und jenen oft auf ganz verschiedene Weise, je nachdem die Bedingungen verschieden sind, nach welchen die schaffende Kraft in Bewegung und Thätigkeit tritt. Wir können den dramatischen Künstler, den Redner, den Maler, den Bildhauer, den, der vorzugsweise der Dichter genannt wird, sämmtlich in eine Reihe stellen, um an ihnen allen diese Verschiedenheit der Schöpfungskraft wahrzunehmen. Wie bei den einen die reflectirende Kraft die vorherrschende ist, die wir mit den bald mehr bald minder ausgedachten Benennungen von Besonnenheit, Ueberlegung, Scharf-

sinn, Urtheilskraft ꝛc. zu bezeichnen pflegen, so entstehen auch ihre Werke durch Gesammtanstrengung dieser Kräfte, die durch Uebung, Studium, Pflege, mit Bewußtseyn und Ruhe zur Entwickelung gedeihen. Hier geht dem Vorzüglichen stets die schulgerechte Bildung voran und ist die einzige Bedingung desselben. Sehr achtbare Dichter gelangten auf diesem Wege zu ausgezeichneter Größe und bleibendem Ansehen, und auch der dramatische Künstler, bei dem wir diese Organisation voraussetzen dürfen, erreicht die Stufe der Meisterschaft nur auf jene Weise, wie sie in der Schröderischen Classification, die wir eben mitgetheilt haben, näher bezeichnet ist, die mithin in diesem Falle ihre vollkommene Richtigkeit hat. Aber ganz verschieden davon sind jene Naturen: in welchen, wie in einem Zauberspiegel, die Gesammtharmonie der Welterscheinungen wiederstrahlt, in denen wir mit einem beschränkten, einseitigen Ausdruck die Phantasie als vorherrschend zu nennen pflegen, mit welcher aber viele andere Kräfte, Witz, starkes und lebendiges Gefühl, schnelle Auffassungskraft, rege Begeisterung ꝛc. in steter Vereinigung und gleich schaffender Thätigkeit gedacht werden müssen. Hier entstehen die Werke der Kunst wie durch einen Zauberschlag, der mehr in seinen Wirkungen wahrgenommen, als in seinem Wesen und Entstehen ergründet werden kann; durch jene geheime Kraft des menschlichen Geistes, die einzig mit dem Namen der Prometheuskraft bezeichnet werden sollte.

Göthe hat einmal diesen Zustand beschrieben in Bemerkungen, die kaum noch gekannt und einem vergessenen aus dem Französischen übersetzten »Versuch über die Schauspielkunst« Leipzig (1776) beigefügt sind. Jeder Mensch — sagt er darin — hat mehrmal in seinem Leben, die Gewalt dieser Zauberei gefühlt, die den (ächten) Künstler allgegenwärtig faßt, wodurch ihm die Welt rings umher belebt wird. Wer ist nicht einmal beim Eintritt in einen heiligen Wald von Schauer überfallen worden? Wen hat die umfangende Nacht nicht mit einem unheimlichen Grausen geschüttelt? Wem hat nicht in Gegenwart seines Mädchens die ganze Welt golden geschienen? Wer fühlte nicht an ihrem Arme Himmel und Erde in wonnevollen Harmonieen zusammenfließen.« — So liegt die Welt vor der Seele des Künstlers, dem diese Organisation verliehen, wie vor ihrem Schöpfer da, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffenen freuet, auch alle die Harmonieen genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Dies Gefühl geht bei ihm nicht aus von der Erkenntnißkraft; es ist wie an der Sonne des Himmels angezündet und schnell in Gluth und hellen Flammen auflodernd, aber das Bewußtseyn und klare Durchschauen des Geschaffenen ist darum keinesweges ausgeschlossen, vielmehr mit der Gesammtkraft des Geistes innig verschmolzen. Auch würde es grobe Täuschung seyn, wenn man hier Kenntniß, wissen-

schaftliche Beherrschung des Stoffes für Nebendinge oder als überflüssig ansehen wollte: durch sie tritt in Form und Gestalt das Bild der Seele erst in Wirklichkeit. Der Dichter kann die erhabensten Gedanken nicht anders mittheilen, als wenn er mit den Gesetzen der Sprache, des Wohlklanges, des Rhythmus vertraut ist; der bildende Künstler muß der Kunstgriffe mächtig seyn, durch welche der spröde Stoff bezwungen, nach dem Willen des Geistes belebt werden kann. Aber das blinde Material gehorcht dem bildenden Genius hier, sobald der Funke im Innern der Seele gezündet hat: der Künstler *versetzt* sich hier nicht in diese oder jene Wirkung, in diesen oder jenen Charakter, sein *Wille* gebietet und die Kräfte, die Mittel gehorchen: sein Kunstwerk entsteht ihm nicht auf dem Wege der Betrachtung, Ueberlegung, Reflexion, es ist Abdruck des Urbildes, das seine schaffende Seele selbstthätig ins Leben ruft. Solche Künstler entwickeln sich gewöhnlich, sobald wir die Vorbedingungen bei ihnen voraussetzen dürfen, schnell und früh, weil die Kraft nur angeregt zu werden braucht, um in Thätigkeit und Glanz zu treten: ihre ersten Versuche mißrathen nicht selten gänzlich, weil das kecke Selbstgefühl sich zu viel zutraut und mit der Beherrschung der Aussenmittel noch nicht bekannt ist; aber das Mißrathen weckt die Kraft, und rasch folgt der ersten Niederlage ein Sieg, herrlicher und glänzender als der andere.

Daß Devrient zu diesen Künstlern gehöre, beweisen, um nicht andere Gründe herbeizurufen, Form und Geist seiner Darstellungen selbst. In allen erkennt man die vollendetste Originalität, weil die Gegenstände, die einmal seine Seele auffaßt, wieder neugeschaffen aus ihm hervorgehen; jede Person erscheint in bestimmter, festgezeichneter Individualität, daher auch bei verwandten Charakteren die größte Mannichfaltigkeit, wie ganz verschieden Shylok vom Schewa, Franz Moor vom Wurm in Kabale und Liebe u. s. w, und auch bei den verschiedenartigsten jederzeit der innigste Zusammenhang zwischen äusserer Zeichnung und dem innern Wesen und Leben. Das Bild steht immer, wie streng, und kräftig auch individualisirt, im fertigen Guß als Repräsentant der ganzen Gattung vor Augen, ist nie reine Copie der Natur, oder Kopie einer andern Kopie, sondern selbst Urbild nach den Gesetzen der Natur geschaffen: es ist sein Werk, sein Geist belebt das Ganze. Er ist daher auch so ganz darinnen, so ganz eins mit demselben, daß er selbst keiner Reflexion mehr fähig zu seyn scheint, aber auch dem Zuschauer zu reflectiren nicht Zeit läßt. Die Wahrheit dieser Behauptung wird der nicht bezweifeln, der auch nur zwei seiner Darstellungen, seinen Schewa und seinen Franz Moor, zu sehen Gelegenheit gehabt hat. Das Rhetorische tritt bei ihm nie zum Nachtheil der ganzen Person in den Vordergrund, es

bleibt ihm Nebensache, Mittel, das zu seinem Zweck beherrscht werden muß, das dem Gebote des innern Willens gehorsam folgt. Es ist ihm nicht mehr, als die äußere Maskirung, auf welche er dieselbe Sorgfalt verwendet, so weit sie, damit das Bild in Kraft und Leben trete, unerläßlich erfordert wird. Hier ist Devrient gerade der Gegensatz von dem Künstler, dessen Name jetzt in die erste Reihe mit gestellt wird, von Eßlair. Diesem ist das Rhetorische Hauptsache, daher entsteht Monotonie auch in seinen verschiedenartigsten Rollen; in allen hören wir denselben Declamator: in der Maskirung aber ist er so sorglos, daß sein Philipp, Wallenstein und Egmont so ganz als dieselben Personen erscheinen, daß sie kaum durch mehr, als durch ihre Namen und Umgebungen unterschieden werden können. Devrient verräth nie Absicht, keine Spur äußerer Kunstmittel, Nothbehelfe: seine Darstellung ist immer ein Ganzes, an welchem nichts gemißt werden kann, wo Maske, Kleidung, Ton der Stimme, Gang, Haltung streng so zusammengehören, um diese Treue, diese Wahrheit, dieses seelen- und geistvolle Leben in die Person zu bringen, die er uns vorzaubert.

Wo das geistige Leben so von innen herausquillt, wie ein vulkanischer Strom, jetzt befruchtend, jetzt zerstörend, in alle Glieder sich ergießt, da ist es wohl begreiflich, wenn das irdische Gefäß erschüttert, wenn die körperliche Organisation in

ihren Grundfesten untergraben wird, bei dem dramatischen Künstler ganz eigentlich, und mehr als bei jedem anderen, da bei ihm Bildner und Stoff in einem Ganzen verbunden sind. Wo die überwiegende Anspannung der Kraft in das Geistige übergetreten ist, da wird das Körperliche untergeordnet und als todter Stoff wenig geachtet: lebt doch das Hochgefühl der Kraft nur im Uebersinnlichen und die Sinnlichkeit selbst erscheint als die freundlichste Dienerin und Schaffnerin nur im Gefolge geistigen Genusses. Für die Erscheinung ist diese Wahrnehmung beklagenswerth und der Schmerz, der uns dabei ergreift, findet Milderung und Besänftigung nur in der Ueberzeugung, oder vielmehr in dem unbesieglichen Gefühle, daß jede Thätigkeit und Schöpfung dieser Art für eine höhere Stufe menschlicher Entwickelung nicht verloren geht. Aber so wenig die klug und weise sind, die bloß im Himmel glücklich seyn wollen, so heiß und inbrünstig mögen unsere Wünsche seyn für die möglichst lange Erhaltung derer, welchen verliehen ist, Freuden und Genüsse höherer und edlerer Art noch hier zu bereiten. — —

Der Jude Schewa ist eine jener Rollen, welche allein durch die Darstellung, durch den Guß, in welchem der darstellende Künstler diesen Charakter vor Augen bringt, ihre Bedeutung gewinnen können. Das ganze Stück ist schon im Original von matter Anlage, die Uebertragung in's

Deutsche scheint an Flauheit noch gewonnen zu haben, wenn man die Schilderung der Judenfamilie selbst ausnehmen will. Schewa soll — das ist des Dichters Absicht — mit Beibehaltung aller jener Schwächen und Eigenheiten, welche Erfahrung oder Vorurtheil dem Judengeschlechte zuschreiben, als edler Mensch erscheinen und jede andere Parthei mit seiner Glaubensgenossenschaft aussöhnen. Die Aufgabe ist allgemein und vielumfassend: für specielle Zeichnung so wie für Interesse erregende Handlung hat der Dichter wenig gethan. Darum finden wir auch diesen Charakter von verschiedenen Künstlern auf die verschiedenartigste Weise durchgeführt, bald mit größerem, bald mit wenigerem Glück begleitet. Wir haben noch vor nicht gar langer Zeit den sehr geschickten Künstler Wurm gerade in dieser Rolle von einer sehr beifallswerthen Seite kennen gelernt, da er durch diese Darstellung ein sehr unzeitiges Vorurtheil, als vermöge er zu höheren Rollen sich nicht zu erheben, auf das bündigste widerlegte. Unsere Meinung von Wurms Darstellung haben wir in No. 105 des vorigen Jahres mitgetheilt. Viele wissen, daß Wurm sich in seiner Darstellungsweise, so weit es irgend Persönlichkeit erlaubte, an Iffland hielt. Devrient steht hier ganz eigenthümlich und selbstständig da. Dieser zeichnet auf die vollendetste Weise das Individuum eines ganz im Wesen, Ton, Sprache und Bildung des neueren, zum Theil noch vorhan-

denen Judenthums aufgewachsenen Menschen und mit allen diesen Eigenheiten des Volksjuden ist er nur Eine bestimmte Person, aber man erkennt in ihm die ganze Gattung mit sprechender, überraschender Lebendigkeit hingezeichnet. Indessen ist das Alles ihm doch weiter nichts, als Form und Gestalt: auch die Abwechselung der Redeweise, wenn er mit Leuten von Welt zusammen und wenn er im eignen Hause unter seinen Diensten ist, bleibt, wie scharf und treffend sie gesondert wird, doch nur Nebensache, die aber dem Ganzen nothwendig einverleibt bleiben muß. Bei weitem das Größere, was nicht Iffland noch irgend Einer in diesen Charakter zu bringen vermochte, ist die wahrhaft tragische Höhe, auf welchen Devrient diesen scheinbar geringen Menschen emporträgt, also, daß man durch ihn mit allen Schwächen und Grillen nicht bloß, sondern mit allen Ausartungen seiner Gesellschaft sich versöhnt und nur allein zur Schätzung der in ihm so kräftig lebenden reinen Humanität sich hingezogen fühlt. Wurm war höchst sentimental, aber so weich und schwächlich, daß die Theilnahme nur oberflächlich seyn konnte; ohnehin war die äußere Zeichnung des Juden nur leise andeutend. Bei Devrient tritt aus dem Innern der tief ergriffenen Seele auch die stärkste Empfindung hervor und erfaßt das Herz mit allen Gefühlsfäden: die äußere Kruste, gleichsam die Einfassung des Juden-Wesens mit allen spitz gezeichneten Zü-

gen dient noch dazu, den Eindruck durch den Contrast zu verstärken, wie etwa das Hochtragische oft erst durch den kalten Gegensatz der Ironie geschärft und gesalzen wird. Welche Mischung von — fast angeborner — Schwäche, von anerzogener Knickerei, von Selbstkasteiung, von hochauflodernder Menschenliebe, Tugendgröße, Gemüthlichkeit, Sanftmuth und Weichheit — in ewig widerstreitenden und stets in Versöhnung sich auflösendem Kampfe. Der Eindruck, den diese Darstellung hervorbrachte, war allgemein und stark, wie er nur in Dramen der höchsten und edelsten Gattung sich zu zeigen pflegt. Ins Einzelne dieselbe zu verfolgen, bin ich nicht im Stande, da der kalten Betrachtung wenig Erholung gelassen wurde und auch nach dem Schluß der Scenen Bewahrung des Genusses erquicklicher war, als Zerlegung und Zergliederung für den reflectirenden Betrachter. So war auch die Stimmung Aller: das Gefühl löste sich in rauschenden Beifall auf, und sogleich nach dem Schlusse des Stückes, noch bevor das Nachspiel begann, wurde der herrliche Künstler hervorgerufen, — die einzige Art, die man dem Verdienste auf diesem Platze danken zu können glaubt.

Die Unterstützung, welche dem verehrten Gaste von Seiten der Mitspielenden zu Theil ward, können wir nicht durchaus loben; wenigstens nicht von den beiden Personen, die gerade mit Schewa in öftere und engere Berührung kommen d. h. dem

Commerzienrath Braun und dem Meschores Hirsch. In ersterem zeigte Herr Gloy eine auffallende Unsicherheit, da einem solchen Künstler gegenüber die sorgfältigste Vorbereitung und genaue innere Bekanntschaft mit der Rolle vonnöthen gewesen wäre. Den Meschores Hirsch gab Herr Mädel bei Wurm's Anwesenheit mit so vieler Laune und so gutem Glück, daß er lauter und vollständiger hervorgerufen wurde, als selbst der fremde Darsteller des Hauptcharakters. Diesmal stand er in mächtigen Zwischenräumen hinter seinem Meister zurück, — was an sich gerade nicht sehr zu mißbilligen wäre, — aber die Uebertreibung in Carrikatur verdarb das übrigens redliche Streben, dem Sinn der Rolle genug zu thun und der Eindruck war von dem vorigen gar sehr unterschieden. Herr Mädel hat so schätzenswerthe Anlagen und zeigt in den verschiedenartigsten Rollen so löblichen Fleiß, daß wir es für Pflicht halten, ihn auf sich selbst aufmerksam zu machen, damit er ernstlich des Besseren in ihm eingedenk bleibe, und es zu erfreulicher Entwickelung befördere. Eines besonders müssen wir hier mit Nachdruck tadeln: die muthwillige Antastung einer Neuerung, welche die jüdische Gemeinde bis jetzt erst in Berlin und hier, gewiß in weiser Berathung und sehr edler Meinung veranstaltet hat. Eine Reform, so umsichtig, bescheiden und zartsinnig eingeleitet und begonnen, verdient nur unsere höchste Achtung und muß heilig

seyn und unangetastet bleiben vor jedem Muthwillen, der in Gegenständen so ernster Art in Frevel ausartet. Wollen wir uns denn nie erinnern, was unsere ältesten Christengemeinden waren? wollen wir die Schmach, die jene traf, die wir geschichtlich anklagen und verdammen, abwechselnd auf Andere häufen — in so ganz anderer Zeit, unter so ganz anderen Umgebungen und Anforderungen der Gegenwart? — Es giebt eine Art des Scherzes, der eine furchtbar ernste Bedeutung gewinnen kann, und wahrlich, solcher Scherz gehört nicht auf die Bühne! —

Als Nachspiel wurde hinter dem Juden gegeben: »Der Hund des Aubry,« Parodie des Stückes gleiches Namens, von dem geachteten Schauspieler Wolf in Berlin. Wir haben die kleine Posse schon früher hier gesehen, während der Anwesenheit der Madame Schröck, (s. Originalien 1818 No. 76) wo unser Herr Kühne die Rolle des Amtmannes Rührey mit komischer Kraft und Wirkung gab; an sich ist das Stück von geringem Werthe. Herr Devrient zeigte sich auch hier auf höchst originelle Weise: Anzug und Maske ohne Verzerrung, aber mit jovialer Uebertreibung, hoch-tragischer Ton der Stimme, mit einem Gemisch pommerscher Sentimentalität: das Weinen ist so eigenthümlicher Beschaffenheit, daß ein grübelnder Psycholog eine eigene Gattung von Gemüthsart aus demselben bestimmen würde.

Zum zweitenmale trat Herr Devrient auf in Schiller's Trauerspiel: Kabale und Liebe, am Sonntag, den 4ten Juli, — als Secretair Wurm, zugleich in der Louise Millerin Madame Devrient.

Wurm ist der böse Geist in dieser düstergroßen Fabel, welcher den Saamen des Verderbens auswirft, und als er ihn zur Reife aufgegangen sieht, mit verstockter Herzenshärtigkeit sich selbst der Strafe überliefert. Es sind zwei Abwege, auf welchen dieser entsetzliche Charakter vergriffen werden kann, indem entweder seine Erscheinung zu leicht hindurchschreitet und jenen gewöhnlichen Rollen sich anreihet, die man als undankbare mit weniger Bedeutung gelten lassen will: oder indem der Schauspieler, sich wichtig zu machen, ihn zur Verzerrung übertreibt und zur Unzeit sich hervordrängt. Die stufenweise Entwickelung, wie Devrient diesem Charakter sie giebt, ist ein Meisterwerk der ersten Größe. In seinem ersten Besuche bei dem Stadtmusikanten deutet er bloß an, was man von dem verhaltenen Grolle dieses schleichenden Menschen wohl fürchten könne: noch zittert man nicht, aber unheimlich wird einem doch zu Muthe, wenn er mit dem verschobenen Blicke nach der derben Lektion, die ihm der Vater Miller gegeben, sich mit dem: Obligation, Herr Miller! entfernt. Nun finden wir ihn wieder in des Präsidenten Zimmer. Gehalten, kalt, in strenger Ent-

fernung von seinem Herrn, wie ihm die Dienstverhältnisse vorschreiben und die strengen Regeln der Haus-Etikette, aber doch muthig und boshaft frei, wie der Helfershelfer und Mitwisser so arger Geheimnisse sich wohl erlauben darf. Daher nichts von unterthäniger Kriecherei, er steht mit aufrechter, fester Figur, der Ton der Rede ist weiter nicht gedämpft, als so weit es die gemessene Haltung in dem vornehmen Hause erfordert. So auch in der Unterredung im Anfang des dritten Actes, in der leider! viel gestrichen ist: nur daß hier der Ton schon zuversichtlicher hervortritt: aber das bittere Gift schmeckt hervor aus jedem Worte, selbst im Scherz ist nur Galle, wie in den Worten vom Marschall Kalb: »Mein Geschmack wär' er nun freilich nicht« u. s. w. Die Scene mit Louise bis zum Briefdictiren zeigt uns zum erstenmal, wie dieser Teufel sich darauf versteht, »Seelen auf die Folter zu schrauben«: mit schneidender Kälte, aber mit der Maske der Schonung, giebt er ihr das Gift recht tropfenweise, bis er das Bubenstück vollendet und noch mit dem Pasquill einer heiligen Handlung es zu besiegeln forteilt. So oft der Verfasser dieser Anzeigen diese Scene gesehen hat, war es immer nur das Gefühl der Verachtung gegen den Höfling, das er dabei empfinden konnte: heute war es wirkliche Furcht, die sich seiner bemeisterte, die ächte Leidenschaft der Tragödie. Diese Empfindung wird Entsetzen am Schluß des Stückes.

Der Präsident weiset den Richter der Welt, die Seelen der Geopferten zu fordern, an Wurm. Hier zum erstenmal tritt der fürchterliche Mensch hervor in den Vordergrund und offenbart sich in seiner ganzen gräßlichen Bosheit: Er vollendet das Werk, wie Er es begonnen und überliefert sich und seinen schwächeren Gesellen der ewig waltenden, rächenden Gerechtigkeit. Mit diesem Schluß in dieser Ausführung wird seine Person zur Hauptperson des ganzen Stücks, so scharf und sicher berechnet sie bis an's Ende hinter die anderen zurückgetreten war. Und so bewährt sich in scheinbaren Nebenrollen die wahre Genialität des Künstlers. Die Maske ist scharf markirt, wie der Dichter unstreitig gewollt hat, daß sie sich auszeichne; aber alles Verzerrte und Widerliche ist trefflich vermieden: man könnte diese Maske als Prototyp aller solcher Charaktere empfehlen. Was hat Ramberg dagegen für eine häßliche Fratze gezeichnet! Die Bewegungen und Gebehrden sind heftig, aber kurz, und verrathen gleichsam zuckend nur die innere Gluth des Feuerofens, in welchem die boshaften Plane geschmiedet werden; aber das Gesicht, das Auge ist voller Leben und Ausdruck; hier redet eine Seelensprache, die auch ohne Worte verstanden werden kann: das ist keine gewöhnliche Theaterlarve.

Von der Rolle der Louise wäre viel zu sagen: die richtigste Deutung derselben hat in kurzen Bemerkungen Böttiger gegeben, in der Minerva

von 1819. S. 27. f. Dort ist zuerst sehr treffend bemerkt, daß der Dichter es ursprünglich mit diesem Mädchen gewiß auf ein sehr sentimentales Wesen abgesehen gehabt, ganz so, wie sie zu Anfang der achtziger Jahre im vorigen Jahrhunderte in mittlern und höhern Ständen überall zu finden waren. Wollte man die Louise noch jetzt mit diesem Tone der Weichheit und Siegwartsempfindelei auf die Bühne bringen, sie würde uns eben so fremdartig als lästig und langweilig seyn: die Schauspielerin muß hier dem Dichter zu Hülfe kommen und durch Hervorhebung anderer Tugenden jene Schwäche zu verhüllen suchen. Dies geschieht am sichersten, wenn die Scenen, wo das schlichte Bürgermädchen, des Stadtmusikus einfach erzogene Tochter, aber durch die Liebe und einen edlen, hochherzigen, geistesstarken Jüngling gebildet, sich zu einer Seelengröße erhebt, die auch der stolzen Lady Milford Achtung abnöthigt, wenn diese Scenen recht bedeutend hervorgehoben werden, was der verehrungswürdigen Künstlerin, die wir hier zum erstenmale kennen lernten, in vorzüglichem Grade gelang. Eine große Schwierigkeit bleibt noch, den Uebergang von der schlichten Einfachheit des bürgerlichen Kindes zu jener tragischen Größe gehörig zu motiviren und, wie auch Böttiger sehr treffend erinnert, in eine richtige Gleichung zu bringen und vor unseren Augen wahr zu machen. Diese Anforderung nimmt die Kenntniß und Fähigkeiten einer sehr geübten Schauspielerin in Anspruch.

Der erste Auftritt der Luise erinnert unverkennbar an den ersten Eintritt der Emilie in Lessings Galotti, wie wir auf diese Nachahmung schon durch Wurm's ergrimmtes Lob: »Ich werd' einmal eine fromme christliche Frau an ihr haben,« vorbereitet sind. Nur sind die Veranlassungen verschieden, welche diesen beiden Scenen zum Grunde liegen: Emilie kommt geängstigt und verscheucht durch den Prinzen der ihr von ihrer Liebe an heiliger Stätte gesprochen; Luise scheint ohne Zweifel auch in ihrer Frühmesse keinen andern Gedanken in ihrer Seele getragen zu haben, als den an Ferdinand, und voll von diesem Gedanken, kehrt sie in die Wohnung zurück, still-schwärmerisch, weich und nach ihrer Weise empfindelnd. Von dieser Seite faßte auch Madame Devrient den Charakter richtig und treffend, nur vielleicht für die erste Scene gleich zu ernst und in ihrem Vortrage mehr gemessen, als für das einfache Mädchen erwartet werden dürfte. Etwas singendes in der sonst sehr lieblichen Sprache, und in der Declamation am Schluß der Sätze ein fast immer gleicher Tonfall, kommt dem, der noch nicht daran gewöhnt ist, auch wohl etwas fremdartig vor und beeinträchtiget im Anfange den Eindruck, den sonst die Darstellung hervorbringen würde. Sonst wird man es schwerlich tadeln können, daß die Künstlerin die Sprache der Tragödie von der des alltäglichen Lebens unterscheiden und in Ton und Ausdruck über dieselbe heben will. Sobald die Empfindung

an Stärke gewinnt, in so schönerer Kraft und Wirkung trat die Darstellung hervor, so daß es unverkennbar ist, daß das Hochtragische die eigentliche Sphäre dieser Künstlerin sey. Alle diese Scenen wurden von unserm Publicum mit großer Theilnahme und mit rauschendem Beifall aufgenommen. Die Scene mit Wurm im dritten Acte durch Devrients meisterhafte Unterstützung noch gehoben, gehört unter die vollendetsten, welche je auf der Bühne gesehen worden: wer möchte nicht wünschen, diese Momente fixiren und mit freier Willkühr sie immer wieder sich vergegenwärtigen zu können! Besonders merkwürdig und großer Aufmerksamkeit werth erschien uns der Schluß der bekannten Scene mit dem Briefe, den ihr Wurm mit entsetzlicher Kälte und Bosheit in die Feder diktirt, worüber vielfältig Erinnerungen gemacht worden sind, wie sie eigentlich genommen werden müsse. Ramberg hat Luisen hier in knieender Stellung gezeichnet und so ihr Todesurtheil schreiben lassen; die Feder ist der einen Hand entsunken, während sie mit der andern den Brief überreicht. Für die Zeichnung, möchte sie nur in der Ausführung besser gerathen seyn, dürfte diese Stellung schon empfohlen werden können. Böttiger erinnert dabei, daß Madame Schirmer in Dresden den Moment immer fast auf dieselbe Weise zu nehmen pflege. »Sie erinnert sich des ersten Eintritts am Morgen. Sie ist in der Kirche gewesen. Luise ist

sehr fromm. Diese Denkart verträgt sich vortrefflich mit der ganzen Empfindsamkeit des liebekranken Mädchens. Was ist *also* (dieses *also* scheint nicht ganz zu passen) natürlicher, als daß sie in dieser Todesangst niederfällt und Gott auf ihren Knieen um Rettung bittet? Und was ist ferner natürlicher als daß sie in dieser namenlosen Beängstigung auch nun so *knieend* ihr eigenes Todesurtheil *vollends* unterzeichne? Die Ausführung dieser Idee hat stets die größte Wirkung hervorgebracht ꝛc. — Ich muß aufrichtig bekennen, daß mir dabei allerlei Bedenklichkeiten in den Sinn gekommen sind, die ich nicht ganz lösen kann, da nicht angegeben ist, bei oder vor welchen Worten dieser Niederfall geschehe. Es sind früher ein paar mögliche Stellen da, wo man auch der Wirkung gewiß seyn könnte: aber ich kann mich nicht überreden, zu glauben, daß eine knieende Stellung hier in die Dauer — ich will nicht sagen — schicklich, aber doch nicht unschön und störend seyn würde, wenn alle die vielen Declamationen so am Boden liegend gesprochen werden sollen. Die einzige Stelle mithin, wo es füglich geschehen kann, wäre bei den Worten: »Ewige Vorsicht! ein Name« ꝛc. Aber man überlese die ganze Scene im Zusammenhange, so entsteht hier um nichts mehr ein Grund zu einer so gewaltsamen Apostrophe auf den Knieen, als sonst vorher, ja es kommt eine fatale Ironie in den Sinn derselben, da man so glauben müßte, als

schaudere Luise nur vor dem Namen des Hofmarschalls so zusammen — und nickt eben sowohl bei jedem andern fremden, der ihr hier genannt seyn würde.

Wie ganz anders nahm Madame Devrient diese Scene? Die furchtbaren Seelenmartern, in welche sie durch Nachschreibung des scheußlichen Briefes versetzt wird, spannen ihre Seele allmählig ab: alle jene, auch vom Dichter ächt psychologisch vorgeschriebenen Ausrufe werden — wie die Spannkraft der Seele sich biegt, bald in krampfhafter Stärke, bald in ermattendem Tone vorgebracht. In jenen Worten zuletzt: »Ewige Vorsicht! Ein Name, so fremd meinem Ohre,« ꝛc. — schmilzt im Tone Schmerz zugleich mit einer Anwandlung von Mitleid zusammen: es ist das letzte Aufflackern ihrer Seelenstärke. Nach Beendigung des Briefes erhebt sie sich, mit Mühe, um denselben ihrem Peiniger, der indessen auch von seinem Stuhle, auf welchem er ihr gegenüber saß, aufgestanden ist, zu übergeben; ihr Tritt ist wankend und verräth die innere Auflösung aller Seelenkraft: sie preßt die folgenden Worte noch hervor: »Nehmen Sie, mein Herr! Es ist mein ehrlicher Name — es ist Ferdinand — ist die ganze Wonne meines Lebens« — mit diesen Worten brechen ihre Kniee, sie sinkt an eben dem Stuhle, auf welchem vorher ihr Peiniger gesessen, zusammen, dem Auge in rührender Stellung, aber an sich alle Kunst verschmähend und in Wahr-

heit fast von aller Lebenskraft verlassen: die letzten Worte: »Ich bin eine Bettlerin,« haucht sie nach wie gebrochene Sylben einer Sterbenden. Es wäre wohl diese Stellung der Zeichnung eines scharf und fein auffassenden Künstlers in höchstem Grade werth. Fast werden auch so die folgenden Worte Wurms noch milder und für den Augenblick ergreifender motivirt, als selbst im Sinne des Dichters gelegen zu haben scheint. »Verzagen Sie nicht! — Ich habe herzliches Mitleid,« u. s. w., es klingt fast so, und überredet uns, als sey Mephistopheles zu einer menschlicheren Rührung und Anwandlung besserer Empfindung gezwungen worden.

Unter die ganz vorzüglich gelungenen Scenen gehörte noch die Unterredung mit der Lady Milford, in welcher Madame Devrient besonders die schöne Stufenfolge und allmählige Steigerung der Gemüthsempfindung mit treffender Wahrheit schilderte. Die letzten Scenen im fünften Acte geben dem künstlichen Vortrage wenig Gelegenheit und verlangen durchaus nur starke Empfindung der Seele, heftigen Kampf des Innern: aber auch hier leistete die Künstlerin den Anforderungen der Dichtkunst vollständig Genüge, und vermied auf der einen Seite eben so geschickt alles Weinerliche und Weiche, als sie andererseits die heftige Empfindung mit ungeschminkter Treue und ergreifender Stärke walten ließ. — Sofort verdient die Darstellung des Stadtmusikanten Miller um so mehr eine

Auszeichnung, je gefährlicher die Klippen zu durchsegeln sind, welche dieser mit unnachahmlicher Wahrheit nach der Natur geschilderte Charakter aufstellt. Herr Schäfer beherrscht diese Rolle so ganz bis in ihr innerstes Wesen, daß ihm nicht Ein Zug entgeht von der wunderlichen Derbheit und tobenden Heftigkeit des alten Mannes, ohne doch daß ein Wort störend auf das Gefühl des Zuschauers zurückwirkte: man empfindet mit dem bis zu Verzweiflung gequälten Vaterherzen das innigste Mitleid, das durch die heftigen Ausbrüche des Schmerzes, wie stark auch und von der feinern Weltbildung entfernt die Worte klingen, nicht geschwächt sondern nur noch geschärft wird. Diese Darstellung kann nicht blos vergleichungsweise gut genannt, sondern sie verdient den vollendetsten in jeder Hinsicht und der größten Meister zur Seite gestellt zu werden. Der übrigen Rollen können wir nur in Kürze gedenken. Den Präsidenten gab in Abwesenheit des Herrn Kühne — Herr Schwarz mit fester Haltung und Sicherheit. In der gefährlichen Zeichnung des Hofmarschalls vermied Herr Schmidt glücklich und vorsichtig alle Verzerrung wodurch die Figur nur widerlich wird. Von Herrn Jacobi sind wir es gewohnt, alle Rollen, die wie Ferdinand Ausdruck heftig-glühender Leidenschaft erfordern, mit Kraft und Begeisterung vortragen zu hören. Des Stadtpfeifers Frau ist eine jener undankbaren Rollen, bei welchen man froh ist, wenn

sie gehörig im Hintergrunde der Darstellung gehalten werden, und so verfährt Madame Mentschel mit Recht. Der Kammerdiener des Fürsten, dessen kleine Scene bei der Lady so ansprechend und bedeutungsvoll ist, wird hier jetzt verständigerweise mit Schauspielern des ersten Ranges besetzt, und ist sonst in den Händen des Herrn Schwarz: heute vertrat seine Stelle Herr Weiß auf das würdigste. Lady Milford wurde von Madame Unzer mit sehr feinem Anstande und vieler Würde gegeben, aber wir vermißten die Kraft, die Leidenschaft, die zu dieser Rolle wesentlich erfordert wird; sollen wir doch auch überredet werden, daß diese Lady im Stande gewesen, »mehr Kokette« zu seyn als alle ihre Vorgängerinnen, die sie neben sich in den Staub sinken machte, und wie sehr auch jetzt die edlere Wirklichkeit in ihr die Obergewalt errungen hat, die Wahrheit des ganzen Charakters darf uns darum nicht entzogen werden.

Herr Devrient trat noch am 20. July in Schillers Räubern als

Franz Moor

auf, in demselben Stück auch Madame Devrient als Amalie. Ich werde mich wohl hüthen, von dieser Darstellung irgend noch eine genauere Schilderung zu versuchen: nie habe ich lebhafter gefühlt, wie sehr hinter der Wirklichkeit alle Mühe und Sorgfalt der Beschreibung doch nur in einem faden,

nichtigen Geschwätz verhalle. Hier ist wenig mehr zu sagen, als was einst der berühmte Anatom Ruysch einem großen nordischen Monarchen antworten ließ, der es nicht glauben wollte, daß er in Blutgefäße so viele Aederchen so wundersam eingesprengt habe. Komm und sieh! war seine lakonische Antwort. (Böttiger über Iffland S. XIII.) Man würde es mir doch nicht glauben, wenn ich Scene für Scene verfolgen und überall den gewaltigen Eindruck, den dieses durchaus unbeschreibliche Spiel hervorbrachte, in schwachen Tönen nachlallen wollte, um zu beweisen, daß eine solche Darstellung uns alle Kunst vergessen mache und durchaus in ein höheres Reich der moralisch-geistigen Thätigkeit und Vergeltung versetze! Deshalb will ich bloß hier noch wenige Bemerkungen beifügen, historischen und discursiven Inhalts, zu welchen großentheils spätere Reflexionen Veranlassung gegeben hat. Darunter ist die erfreulichste, daß unser verehrter Gast gerade in dieser Rolle, die in den beiden letzten Akten eine außerordentliche Kraft und Anstrengung in Anspruch nimmt, mit bewundernswürdiger, frischen Ausdauer bis zum Schluß ausgehalten habe, eine Wahrnehmung, die alle, welche den seltenen Mann zu schätzen wissen, mit großer Freude erfüllen mußte.

Herr Devrient folgt der seit Iffland allgemein gewordenen Ansicht, daß es in der Darstellung des Franz der Häßlichkeit des schon von der Na-

tur verunstalteten Bösewichts nicht nur nicht bedürfe, sondern dem Euphemismus der Kunst sogar beleidigend zuwider sey. Dem Nachtheiligen, das diese Ansicht, die ich übrigens für durchaus gegründet halte, auf die Vorstellung solcher, welche den ganzen Charakter dem Sinne des Dichters gemäß verlangen, hervorbringen könnte, begegnet Devrient durch die hagere Gestalt seines Körpers und durch sein bis in alle Fäserchen veränderliches und beredtes Minenspiel, das ohne in eigentliche Verzerrung überzugehen, doch stets auf den Boden dieses gräßlichen Menschen hinabblicken läßt.

Iffland pflegte ferner in den ersten drei Akten alles ungemein zu mildern und in kälteres, wenig ansprechendes Spiel herabzustimmen, um alle Kraft seiner Kunst bis auf die stärkern Momente, die Darstellung des reuigen, vom Gewissen gefolterten Sünders, aufzusparen. Der Grundsatz einer überall verschönernden Abrundung, welcher den Kunstschöpfungen dieses großen Mannes voranging, noch mehr weise ökonomische Berechnung der einwohnenden Kraft und das klare Bewußtseyn, wie weit er darin gehen dürfe, vermochten ihn zu dieser Methode, die bei ihm die rechte und treffende war. Devrient theilt das Eine mit seinem Vorgänger, die weit überlegene Hervorhebung der Scenen in den zwei letzten Akten: aber die psychologisch nicht minder wichtigen Scenen der ersten Akte stellt er darum keineswegs in den Hintergrund, und läßt

uns gleich vom Anfange an mit der krampfhaften Heftigkeit und furchtbar im Innern kochenden Leidenschaft dieses Menschen bekannt werden. Schon die Introductionsscene fordert unsere Aufmerksamkeit auf: er vereinigt auf das künstlichste schlaue Verstellung bis zur täuschenden Rührung, so weit er vom alten Moor bemerkt werden kann, mit der Enthüllung der schwarzen Seele in Auge, Blick und Ton, sobald er in wahrer Gestalt sich selbst, d. h. dem Zuschauer zeigt. Jene Worte, die Iffland kalt und fast ohne alle Hebung zu sprechen pflegte: »Ihr seht, ich kann auch witzig seyn, aber mein Witz ist Scorpionenstich,« werden von Devrient allerdings mit einer — jedoch verhaltenen — Bitterkeit und Schärfe vorgetragen, mit dem Doppelsinn der Schonung zugleich und des Vorwurfs gegen den Vater: in derselben Weise auch die nachtragenden Titel: »der kalte, hölzerne, trockene Franz!« Devrients größte Momente sind — in diesen ersten Acten — unstreitig die Selbstgespräche, die mit unnachahmlicher Naturwahrheit und mit der schärfsten Energie des Geistes gehalten werden. Der Groll, wenn er mit der Natur hadert, warum sie ihm, ihm gerade diese Bürde von Häßlichkeit aufgeladen habe, ꝛc. erregt Furcht und einen Anflug des Mitleids zugleich: eine Saite, die hier schon mit schneidender Wirkung berührt wird und welche zitternd fortklingt bis zum gräßlichen Schluß. Ich weiß nicht, ob in der Darstellungs-

weise irgend eines anderen Künstlers die Bemerkung hat gemacht werden können, daß auf solche Weise das sanftere Gefühl mit in Regung gesetzt wird: aber daß der Eindruck allgemeiner, vielumfassender, menschlicher werde, lehrte hier der Erfolg zur Genüge. Der zweite Monolog im Anfange des zweiten Actes, jene Musterung der Seelenfurien, mit deren Hülfe er seinen Vater zu Tode peinigen will, stand an innerer Kraft dem ersteren nicht nach: trefflich kömmt ihm dabei das biegsame, klare, auch in der Dämpfung reine, vernehmliche Sprachorgan, die feste, präcise Artikulation zu statten, wodurch bei richtigem Seelenausdruck größere Wirkung hervorgebracht wird, als durch die gemessenste modulirteste Declamation je möglich ist.

Die letzte und von ihm festgehaltene jener Furien ist der Schreck. Devrient spricht das Wort mit lauterem, gezuckterem Tone und mit einer etwas zurückfahrenden Bewegung des ganzen Körpers, in welcher sich ein Schein des Schreckens selbst abspiegelte. Es ist hinterdrein von einigen gefragt worden, ob dieser Moment nicht bloß mit dem Ton und der Gebehrde der triumphirenden Bosheit richtiger gezeichnet werde? Warum aber sollte nicht beides verbunden werden können? und wie ich glaube, muß beides verbunden werden. Allerdings triumphirt die Seele, die gesuchte Marter gefunden zu haben, aber die wahre und ächte Vorstellung einer so gewaltsamen Gemüthserschütte-

rung, als der Schrecken ist, kann nicht statt finden, ohne daß zugleich das Gemüth des Betrachtenden eine Anwandlung jenes Affektes mit empfinde: die unwillkührliche Association der Ideen ist eine bekannte Seelenerscheinung; eben so unläugbar ist die geheime Verbindung und Verzweigung der Affekten und Empfindungen, wie der Empfindungen und Vorstellung u. s. w. Wie ganz anders Herr Devrient den Ausdruck des wirklichen, selbstempfundenen Schreckens zu heben und zu versinnlichen wisse, das beweist er in den letzten Auftritten, in eben so verschiedenen, als mit immer neuer Gewalt erschütternden Abstufungen.

In der Erzählung, welche der verlarvte Herrmann, noch im zweiten Acte vor dem alten Moor und Amalien von dem erlogenen Tode des unglücklichen Karl vorträgt, konnte man besonders die überlegene Kraft des stummen Spiels bewundern, womit Devrient jetzt mit verstellter Theilnahme, jetzt mit lauschender Tücke, wiederum mit schadenfroher, triumphirender Miene die ganze Scene begleitet: bald nahet er sich Amalien, bald fällt er drohend auf Herrmann ein, bald lehnt er, so daß man das unaufhörliche Wogen der Leidenschaft in seinem ganzen, unruhigen, aber mit Zwang gehaltenem Wesen erkennen kann, hinter dem Stuhl des jammernden Greises. Von hoher Wirkung ist der Uebergang von geheuchelter Zartheit und Weichheit des Gefühls, als er die Blutschrift auf Carls Schwerte

lieſt, nachdem Amalie weinend davon ſtürzt, zu dem krampfhaften zuckenden Zorn, der nicht bloß im Geſichte ſich malt, der ganze Körper iſt davon ergriffen, mit gedämpftem Ingrimm wirft er das Schwerdt von ſich und mit hohlem Ton grollt er in ſich die Worte hinein: »Meine ganze Kunſt erliegt an dieſem Starrkopf.« Von jetzt an wird's der Bruſt des Böſewichts auch leichter, er höhnt den greiſen Vater ſelbſt, und Entſetzen erregt er in den Herzen der Zuſchauer, wenn er dem Alten die Worte zugrinzt: »Reizt meinen Grimm nicht! Ich verlaß euch im Tode! — Mit dieſen Worten ſchließt ſich hier der Abgang ſehr weiſe: im Original kommt noch ein Verſuch des alten Moor, den Franz an der Gurgel zu faſſen, welcher von dieſem durch Zurückſchleudern des Alten verhindert wird.

Im dritten Acte bemerkten wir jetzt eine Abänderung in der Art der Darſtellung, da wo, gleich am Schluß der erſten Scene — Amalia ihm verſtellt um den Hals fällt und den Augenblick benutzend ihm den Degen von der Seite zieht. Früherhin, als wir von Devrient dieſe Rolle ſahen, zeichnete er hier eine ſtark erſchütternde Scene, in welcher ſich, während Amalie ihm drohend den Degen gezückt hält, die ängſtliche Furcht, wie Feigheit und Gebrechlichkeit ſie äußert, in den lebendigſten Zügen ausdrückte. Diesmal ſchien es, als ob die vorgeſchriebenen Worte der Amalie ſelbſt

abgekürzt wären: die Scene ging ungemein rasch, Franz hielt den Mantel umschlungen, daß das Herausziehen des Degens fast unbemerkbar wurde, und nun floh er mit verhülltem Antlitz, wobei die Verhüllung mit dem Mantel ein sehr ansprechendes, wohlaussehendes Gemälde schaffte. Ich wage nicht zu entscheiden, welche von beiden Arten, die Scene zu nehmen, besser seyn möge: gewiß ist, daß bei der früheren Weise die Wirkung stärker, elektrischer war, hier aber bildete sich zugleich eine malerische Darstellung, welche den Gesetzen der Kunst eben so angemessen war, als sie dem Gefühle wohlthat.

Von den zwei letzten Acten im Allgemeinen bemerkt Böttiger in seiner noch jetzt nicht genug zu empfehlenden Entwickelung des Iffland'schen Spiels, S. 305 Folgendes: »Der Eindruck, den dies unter so vieler Präcision bis auf die kleinste Schattirung ausgearbeitete, so tief durchdachte und so wahr dargestellte Spiel (Offlands) auf die Zuschauer und besonders auf die Zuschauerinnen von reizbarem Nervensystem macht, (— auch hier vermochten mehrere Frauen bei Devrient's Darstellung nicht auszudauern und einige sanken in Ohnmacht —) ist an und für sich freilich noch ein unsicherer Gewährsmann. Er könnte zum Theil auch auf die Worte des Dichters und auf die grausenden Situationen, in die er den Bösewicht versetzt, gerechnet werden. (—Dieser Einwurf aber widerlegt sich durch das Mißgeschick Anderer, welche

gerade in diesen Acten, statt Furcht, Grausen u. s. w. durch Uebertreibung, Verzerrung, unpsychologisches Spiel — Lachen erregen!) Allein auch die schärfste und tadelsüchtigste Aufmerksamkeit wurde durch die Wahrheit des Spiels überwältigt. Den Kältesten überlief ein unwillkührlicher Schauer.« — Die Worte passen, bis auf jedes Titelchen, auf die Darstellung unseres Gastes; nur kann ich nicht umhin, noch hinzuzusetzen, daß auch nach der Wahrnehmung sehr ruhiger, besonnener, ja kalter Beobachter, welche in Jahren, wo selbst Begeisterung weiter fortreißt und mehr verschönert, als das Urtheil gut heißt, Iffland in dieser Rolle gesehen haben, unbedenklich und unbedingt dem Nachfolger der Preis zuerkannt werden darf. Hier herrsche wahrhaft tragische Größe, das ist das Urtheil Aller, welche hier ein Urtheil haben. Nur darauf will ich noch aufmerksam machen, daß die Darstellung, wie schon vom Anfange herein in leiser Berührung, so in dieser letzten Scene, mit furchtbarem Ergreifen nicht bloß den Schrecken, sondern das Mitleid des ganzen innersten Menschen in Anspruch nimmt. Weniger erschüttert uns das Bild des durch Mißleitung und lange Gewohnheit erhärteten Bösewichts als die Anwandlungen der Gewissensangst, die folternde Reue, der Anblick des hier vor unsern Augen mit unerbittlich strenger Waage abmessenden, aburtheilenden Weltgerichts. Der Eindruck, den diese große Darstellung erregt, ist dem zu ver-

gleichen, den wir der Schilderung des Abbadon angemessen finden im zweiten Gesange des Messias Vs. 797. ff.:

»O du Richter der Welt! dir darf ich Verlorner nicht flehen,
Daß du mit Einem Blick mich nur hier im Abgrund ansiehst.
Finst'rer Gedanke, Gedanke voll Qual! und du wilde Verzweiflung!
Wüthe, Tyrannin, ha, wüthe nur fort! Wie bin ich so elend!
Wär' ich nicht! Ich fluche dir, Tag, da der Schaffende sagte:
Werde! da er von Osten mit seiner Herrlichkeit ausging!«

Und:

— — »Sonnen, fallt auf mich her! bedeckt mich, ihr Sterne,
Vor dem grimmigen Zorn deß, der vom Throne der Rache
Ewig als Feind und Richter mich schreckt! Du in deinen Gerichten
Ganz Unerbittlicher! ist denn in deiner Ewigkeit künftig
Nichts von Hoffnungen übrig!« — —

Es würde eben so unnütz seyn, als es unmöglich ist, einzelne Momente aus dieser riesenhaften Darstellung herauszuheben, da immer einer Erschütterung die andere folgte und der abgezoge-

nen Betrachtung kaum ein Augenblick Ruhe verstattet wurde. Soll ich die Schreckenstöne nennen, welche am stärksten und längsten in der Seele nachhallen, so sind es besonders im letzten Acte die: »Es soll Niemand schlafen in dieser Stunde« — von Angst und Verzweiflung hervorgepreßt. Ferner: »Was? will diese Nacht denn ewig währen?« — die Erzählung des Traums, die entsetzliche Gottesläugnerscene, das »Nein, nein!« das Gebet, u. d. ü. Die Erzählung des Traums war in sich ein vollendetes Meisterstück, auch in Absicht auf Declamation, in so weit aaf diese hier noch reflectirt werden kann. Es ist allerdings von Einigen gefragt worden, ob es psychologisch richtig sey, wenn in dieser Vision die Worte, welche als gehört angeführt werden, besonders »Tretet herzu, ihr Kinder Adams, ich wäge die Gedanken ꝛc.« und: »Gnade, Gnade jedem Sünder der Erde und des Abgrunds! du allein bist verloren!« wenn diese Worte mit stärker gehobenen und schärfer bezeichnetem Tone gesprochen wurden? Der Eindruck rechtfertiget unbedenklich diese Art, denn ein unwillkührlicher Schauder ergreift, wie fürchterlich auch die ganze Scene ist, besonders bei diesen Worten, die Nerven der Zuhörer, und das Gesicht steht mit allen Zügen ausgemalt und vollendet vor unseren Augen Auch wenn wir nach dem Antheil fragen, welchen die Kunst an solchen Scenen nehmen darf, der das Recht gebührt, in vielen Fällen die Wahrheit

der Natur zu beherrschen, bald sie zu mildern, bald ihr durch Unterstützung zu Hülfe zu kommen; muß die Antwort für diese Methode bejahend ausfallen. Aber auch psychologische Wahrheit glaube ich dadurch nicht verletzt. Die Vision ist jetzt, als Franz sie erzählt, nicht etwa vorüber gewesen, sie steht noch so lebhaft vor seiner Seele, wie sie eben in ihm begonnen, wie sie ihn eben aus dem Versuche, zu schlafen, aufgeweckt hat: sie ist das Erzeugniß der schrecklichen Gewissensfurien, die ihn herumtreiben, wie ein gehetztes Wild, und die Erzählung ist nichts anderes als ein Mittel, dem fürchterlich gepreßten und geängstigten Herzen Luft zu machen. Wie alle Erscheinungen des jüngsten Gerichts ihm noch gegenwärtig sind, so hört er auch noch den furchtbaren Donner der ehernen Posaunen, die Allmachtsstimme des Weltrichters, sie ist es, die durch ihn, durch den Mund des verzweifelnden und verdammten Bösewichts redet, wie er sie selbst zu vernehmen wähnt. Mithin können diese Worte gar nicht anders gesprochen werden, wenn die psychologische Weisheit erhalten werden soll.

Wer auf die große Kunst der Gebehrdensprache, wie Herr Devrient sie besitzt, und auch auf dessen mimische Kunst überhaupt, wie sie besonders im Lear wahrgenommen werden konnte, aufmerksam gewesen ist, fragt: ob in der Vorstellung des Franz nicht eben so sehr auf mimisch-schöne Stellungen zu achten sey? In den letzten Scenen war das

bei Devrient nicht der Fall und Einige haben dieses als Mangel erkennen wollen. Aber ist es bei diesen convulsivischen Scenen überhaupt noch möglich, auch der Gebehrden-Malerei ihre Rechte einzuräumen? Ich wage diese Frage nicht zu bejahen.

Das Stück wird hier, nach einer alten Gewohnheit, verplümickt, d. h. nach den Veränderungen gegeben, welche Plümicke darin angebracht hat. Dahin gehört insbesondere der Schluß, der nach der jetzigen Umarbeitung in ein weltliches hoch-nothpeinliches Halsgericht umgeändert ist, statt dessen im Original — das moralische Gericht ist ja schon gehalten — der Proceß durch Franzens versuchten Selbstmord schnell beendiget wird. Jetzt wird er von den hereinstürzenden Räubern aufgefangen und fortgetragen: darauf wird er im Hintergrunde der Bühne wieder herabgeführt, und vor das Gericht der Räuber gestellt. Durch die unvergleichliche Darstellung wird dieser letztere Augenblick, auch noch nach dem Gebete — der Culminationspunkt der ganzen Rolle: diese Stellung des zerknirschten Sünders muß man sehen, um bis in die innersten Fibern der Seele erschüttert zu werden, den Blick sehen des sich zusammenduckenden feigen Buben, um dennoch durch diesen Ausruf: »Bruder«, als Carl mit dem Dolch auf ihn zustürzt, ihn niederzustoßen, zum innigsten Bedauern hingerissen zu werden. So ging, was unglaublich schien, die Steigerung fort bis zum letzten

Moment, wo er von den Räubern ergriffen und in den Hungerthurm hinabgestürzt wird.

Uebrigens muß bemerkt werden, daß Devrient in dieser Rolle so äußerst gedächtnißfest war, daß nicht die geringste Störung, nicht der leiseste Anstoß vrrspürt werden konnte. Natürlich, solche Rollen dulden es kaum anders, wenn ihnen Gerechtigkeit widerfahren soll. Wir haben in anderen Stücken geflissentlich nicht bemerkt, daß Unsicherheit im Memoriren hie und da bei Devrient bemerkbar gewesen sey. Wenn auch dadurch für die Mitspielenden einzelne Unbequemlichkeiten entstanden, so wußte er doch alle solche Lücken durch geistreiches Zwischenspiel so richtig auszufüllen, daß erst so ein Ganzes sich zu ergeben schien. Und fürwahr, er wäre nicht Devrient, wenn er in allen, auch den unbedeutenderen Rollen, stets so genau memoriren könnte!

Der Raum verbietet, Mehreres noch hinzuzufügen. — Von Madame Devrient als Amalie bemerken wir nur im Allgemeinen, daß sie diesen Charakter in seiner ursprünglichen Anlage, von der sentimentalen Seite also, richtig aufgefaßt und aus diesem Gesichtspunkte richtig dargestellt habe. Besonders auch auf die äußere Darstellung wandte sie große Sorgfalt. — In Abwesenheit des Herrn Kühne hatte Herr Herzfeld die Rolle des Karl v. Moor wieder übernommen und ergriff die Zuschauer besonders im vierten Act bei der Erkennung

des alten Moor durch die Tiefe und Stärke der Empfindung, mit welcher er diese Scene belebte. Daß Persönlichkeit — Herr Herzfeld ist kein Jüngling mehr — in mancher Hinsicht für diese Rolle ihm Hinderniß ist, wird ein billiger Zuschauer nicht in Rechnung bringen; auch war der Beifall rauschend und allgemein. — Die Darstellung des Herrmann von Herrn Schäfer haben wir schon in einer frühern Anzeige hervorgehoben: auch diesmal gehört sie zu dem Vorzüglichsten. So findet man auch, daß die Rolle nichts weniger als undankbar ist: sie muß nur gehörig vorbereitet und der Haupteindruck bis dahin verspart werden, wo er dem Franz gegenüber sich und ihn selbst entlarvt, und Schlag auf Schlag in ruhiger, fester Haltung alle Versuche, ihm beizukommen, zurückweist, bis zur Erwiederung des vorgehaltenen Pistols. Auch ihm wurde lauter und gerechter Beifall zu Theil. — Noch verdienen die Herren Weiß und Lebrun, jener in der Rolle des alten Moor, dieser als Spiegelberg — dem letzteren ein paar Versprechungsfehler, die im Fluß der Rede wohl mit durchgehen, abgerechnet — rühmliche Auszeichnung.

Herr Devrient und nach ihm auch Herr Herzfeld wurden gerufen. Ersterer hinterließ uns bei seinem Abschiede die angenehme Hoffnung, daß er in wenigen Wochen, während welcher er Doberan besucht, zu uns zurückkehren werde. Die

Freude der Zuschauer darüber sprach sich rein und herzlich aus. Mögen die Genien des Heils ihn umschweben. Unter den Rollen, welche er dann noch geben wird, sind, wie verlautet, mehrere von hochpoetischem Werthe. Möchte es ihm gefallen, darunter auch den Hamlet zählen zu lassen: dann würden wir begreifen lernen, wie der geniale Verfasser der Leiden eines Theater-Directors, Hoffmann, diesen tiefen Charakter in seiner wahren und ächten Bedeutung aufgeschlossen habe. Bis dahin verspare ich auch noch einige Bemerkungen über den Charakter Devrient's als dramatischen Künstlers überhaupt, in Beziehung auf das, was wir als Einleitung zu diesen Bemerkungen gesagt haben.

Clorinde und Tancred.

Trauerspiel in fünf Aufzügen, von Baron von Nordeck.

Dargestellt am 1. November.

Der Stoff dieses neuen Trama ist der bekannte, aus Tasso's unsterblichem Gedicht entlehnte, zu einer dramatischen Bearbeitung gar wohl geeignet. Der Verfasser, wie wir hören, noch ein junger Mann, zeigt durchaus ein warmes, poetisches Ge-

müth, das von dem sanft-schwärmerischen Charakter der Romantik innig ergriffen und durchdrungen ist, und durch diese angenehm sich einschmeichelnde Eigenschaft nimmt er alle für sich ein, welche für diese Gattung der Dichtkunst Sinn haben. Freilich an Reife und Gediegenheit fehlt es noch durchaus; besonders vermißt man noch jene Selbständigkeit der Dichtungskraft, welche im Stande ist, von aller Reminiscenz sich loszureißen und eigenthätig aus innerer Erfindung Situationen und Gedankenfülle hervorzuheben. Die Mühe sieht man ihm an, mit welcher er gegen diese sich aufdringenden Phantasien früherer Lektüre ankämpft, die Sorgsamkeit, den neuen Scenen wirkliche Neuheit in der Erscheinung anzudichten: aber die Vorbilder behaupten ihr Recht über den Dichter sowohl, der der Kraft ihrer Einwirkung vergeblich zu widerstehen bemüht ist, als über den Zuschauer, der, ohne es zu wollen, durch den schwächern Nachklang, begreiflich nicht zum Vortheil des Eindrucks, an die erhabenern Muster zurückgemahnt wird. Die auffallendsten Scenen dieser Art sind Tancred im Gefängniß (im dritten Acte), als er vom Traume erwacht ist, ein viel wagender Nacheiferer des Göthe'schen Egmont, und die sterbende Clorinde im fünften Acte, als sie noch zum Christenthume Verlangen trägt, die Erinnerung zwiefach theilend, theils an Maria Stuart, die vom Melwil sich Absolution ertheilen läßt, theils an die in Verklärung über-

gehende Johanna von Orleans. Selbst in einzelnen Gedanken, Ausdrücken, Wendungen begegnet man alten, oftgehörten Bekannten, was mehr noch, als jene Wiedererzeugung früherer Scenen hätte vermieden werden sollen. Die Oeconomie des Stückes ist durch die drei ersten Acte gut gehalten, bei diesen verweilet auch die Aufmerksamkeit mit Theilnahme und Wohlgefallen, aber schon im vierten Acte fällt es ab, und der fünfte befriedigt am wenigsten, theils weil die Person des Solyman, die ohnehin in der Schilderung sich nicht empfiehlt, so vielsagend sie auch auftritt, sich ganz verliert, man weiß nicht wohin, theils weil die Bekehrung der Clorinde zu rasch geschieht, durch die paar früheren Andeutungen, daß sie an Tancreds Ansichten des Christenthums kein Mißfallen empfinde, lange noch nicht hinreichend und überzeugend vorbereitet, theils endlich durch den Leichenzug am Schluß, nachdem die Erstürmung der Stadt vorher gegangen, der ohne das äußere Hülfsmittel, welches die Trauermusik noch hinzubringen muß, ganz und gar den Eindruck vollends verlöschen würde. Der Dichter hat hier die dramatische, um nicht zu sagen theatralische Poesie mit der Kraft der innern Empfindung verwechselt, welche nicht so bei den Zuschauern als bei dem Dichter selbst vorausgesetzt werden kann, da diese nicht selbstschöpferisch, sondern nur empfangend vor der Scene stehen.

Uebrigens enthält das Stück gar viele Schönheiten, welche zu nicht geringen Hoffnungen berechtigen, daß dieser Dichter sich zu reinerer Vollkommenheit ausbilden werde. Um von der Sprache und der Art des Ausdrucks einen Begriff zu geben, theilen wir eine Stelle mit aus Tancred's Rolle, wo er Clorinden zur Annahme des Christenthums zu bereden sucht, im dritten Act. Die Stelle ist erhaben, aber mehr durch den einfach großen Inhalt, als durch die poetische Kraft des Ausdrucks selbst:

„Im Geist erkenne endlich ihn, den Großen,
Den Wahren Gott der Christenheit,
Den Herrlichen, von keinem Raum umschlossen,
Den Ewigen, begränzt von keiner Zeit;
Ihn, den Allmächt'gen, der im steten Kreise
Die Myriaden Weltenkugeln schwingt,
Der Allen Vater ist auf gleiche Weise,
Ja selbst dem Wurme, der im Staube ringt;
Ihn, den Allwissenden, der die Gedanken,
Die leisesten, in deiner Seele kennt,
Der dich durchforschend sieht, dein inn'res Schwanken,
Die Zweifelsqual, die dir im Herzen brennt;
Den Gütigen, der dir vergiebt die Sünden,
Die deiner Seele Heiterkeit getrübt,
Wenn schnell des Wahnes letzte Falten schwinden,(?)
Und sich dein Herz anbietend ihm ergiebt," ꝛc.

Die Ueberfülle der Empfindung des mit der scenischen Sprache noch nicht vertrauten Dichters zeigt sich, worauf wir für die Zukunft aufmerksam machen, in den häufig angebrachten Ja! und Ha! die sich auf der Bühne eben so übel machen, als die vielen O! auf der Kanzel. Man kann schon zufrieden seyn, wenn die Schauspieler selbst den Text von solchen Flick-Interjectionen frei erhalten, und durch die weiten Mundöffnungen bei dem Ha! und die Handdrucker bei dem Ja! den Ernst und die Würde der tragischen Rede nicht in das Gebiet der Ironie und Komik hinübertreiben. Eine solche unnütze Flick-Partikel, pheu. erlaubten sich auch wohl die griechischen Schauspieler bei ihren Dramen, den regelrechten sechsfüßigen Jamben zum Trotz, aber gewöhnlich als Vorschlagssylbe der Verse, und ich möchte nicht behaupten, daß die Billigung derselben vor allen Zuhörern bestanden hätte.

Die Darstellung empfahl sich durch vorzügliches Verdienst, das sich die im Besitz der Hauptrollen sich befindenden um das Ganze erwarben. Der Kranz des Verdienstes gebührt unstreitig der Demoiselle Caroline Steiger, welche durch Fleiß und Sicherheit in der Ausführung, durch Deutlichkeit und Kraft des Vortrags, durch Wärme und Innigkeit der Empfindung eine so lebendige Theilnahme bei den Zuschauern erregte, daß sie in den meisten Stellen, die von einiger Bedeutung waren, durch lauten, einstimmigen Beifall oft unter-

brochen, durchaus mit Erkenntlichkeit belohnt wurde. Es ist ein sehr ehrenwerther Anfang, den diese junge Künstlerin erst neulich mit der Jerta in Müllner's Schuld, und hier nun mit dieser Rolle in der höhern Gattung des Drama gemacht hat, und wenn sie, wie gar nicht zu bezweifeln steht, mit diesem Ernste fortfährt, ihre Einsichten und Kenntnisse zu vervollkommnen, ihre schönen Mittel durch anhaltende Uebung in Beherrschung zu bringen und zu leichterem, gefügigerem Gebrauche auszubilden, so reift hier der Bühne eine schöne Zierde entgegen. Demoiselle Caroline Steiger ist so bescheiden, daß sie den Sinn dieser Aufmunterung verstehen und nicht überschätzen wird. Ihre Hauptaufmerksamkeit wird fortdauernd noch immer zunächst auf Bildung und Geschmeidigung der Sprach-Organe gerichtet seyn müssen, die noch nicht ganz besiegte Härte muß vollends zum Brechen kommen, wie auch nach dem Sprachgebrauch der Alten das Brechen der Stimme (rumpere vocem) als der eigentliche Anfang des Sprechens betrachtet wurde, und nicht im Scherze, sondern in vollem Ernste möchte ich dazu das alte Mittelchen des Demosthenes anrathen, das ich auch sonst von erfahrenen und geübten Rednern als anwendbar und von gutem Erfolg habe rühmen hören. Sodann muß in die Armbewegungen mehr Rundung und Mannigfaltigkeit kommen, in die Haltung und Stellung des Körpers, besonders bei leidenschaftlichen Scenen, mehr Stand und Anstand, eigentliche Grazie, wie

sie in dieser Gestalt in den Momenten der Ruhe von selbst so sittlich rein und schön sich ausspricht. Im Vortrage habe ich sowohl früher als auch diesmal stets klaren Verstand und meistens das Richtige gefunden; Fehlgriffe schleichen sich freilich noch an manchen Stellen ein, ein paar Accente z. B. waren falsch gesetzt, ein paar andere ganz unnöthige Drucker, doch habe ich sie nicht mehr im Gedächtniß. Hier bleibt Studiren der einzige Weg zum Ziele des wahrhaft Schönen und Vollkommenen.

Die Rolle der Clorinde ist vom Dichter mit sichtbarer Liebe behandelt und von ihm selbst vor die des Tancred in den Vordergrund gestellt worden. Auf einen Schauspieler, der, wie Herr Jacobi, im Besitz der ersten Partieen der vorzüglichsten Drama's ist, muß auch die fatale Remiscenz so mancher Scenen einen etwas niederschlagenden, dämpfenden Eindruck hervorbringen; dennoch that der mit so vieler Tiefe des Gefuhls ausgerüstete Künstler dem schwärmerischen, romantischen Charakter völlig Genüge und erntete in allen Scenen, in welchen er, vermöge der Dichtung, zu seinem Range, wir möchten sagen, zum Worte gelangen konnte, lauten, verdienten Beifall. Gottfried von Bouillon, wenig bedeutend, lange nicht auf die poetische Höhe gestellt, in welcher sich dieser Agamemnon des epischen Gedichts im Tasso zeigt, wurde von Herrn Kühne gut repräsentirt, denn mehr wird von der Rolle nicht verlangt; Herr

Kühne würde sich ohne Zweifel zu der Rolle des Argant weit besser gepaßt haben, der als Feldherr des Türkenheeres eine kräftigere Hervortretung der Persönlichkeit verlangt, die Herrn Lebrün nicht so möglich ist, wenn auch letzterer den Charakter sonst richtig aufgefaßt hatte und mit großer Lebendigkeit und innerer Energie ihn zeichnete. Gernand, dem Vertrauten Tancred's, geschieht von Herrn Schmale vollkommen Genüge; auch die übrigen Rollen sind aufs Beste bedacht: Solyman — Herr Schwarz, dessen Costumirung auch gut in die Augen fiel, Dudo von Consa — Herr Schäfer, Raimund von Toulouse — Herr Weiß, dessen Rolle sich durch die Erzählung von dem Zweikampf Argants und Tancreds (im dritten Act) auszeichnet, die vielleicht im Vortrage noch gewinnen würde, wenn der Erzähler besonders Anfangs einen festeren Ton behaupten wollte, um nicht zu früh von der regen Schilderung ergriffen zu werden, und die Wirkung ökonomischer vertheilen zu können. Mehemed — Herr Mädel, eine kleine Rolle, so wie Orimont — Herr Gloy: beide behandelten sie mit möglichster Sorgfalt. Die Vorstellung im Ganzen ist überhaupt von der Art, daß durch sie das ganze Stück gehoben und einigermaßen auf der Bühne gehalten wir.

Die Albaneserin,

Trauerspiel in fünf Acten von Müllner.

Dargestellt am 6. December.

Dieser Tragödie liegt die ächte Schicksals-Idee zum Grunde, jene ewige Vergeltung, welche sich nach dem großen Verhängniß der Dinge an die Handlungen der Menschen knüpft, sey es, daß sie schon hier sichtbar hereintreffe, oder daß sie strafend oder versöhnend für die Zukunft sich ankündige. Wenn man nicht fürchten müßte, die Richtung des Hauptinhalts zu verkehren, so ließe sich die Vermuthung aufstellen, der Dichter habe den didaktischen Nebenzweck gehabt, auch die unbehülflichsten unter den Schwachen und Irrgläubigen bis zur höchsten Klarheit erfreulich zu überzeugen, daß diese Idee der Tragödie eben so würdig und zugehörig, als in sich rein, gegründet und vollendet sey, wenn sie so aufgefaßt wird, als hier geschehen ist. Durch Trotz und Hohn gegen des Reiches Grundgesetz, welches, des Erbrechts Folge zu hüthen, verbietet, zur zweiten Ehe zu schreiten, ruft der König (Basil) Krieg und Aufruhr in das Land: durch eine grausenvolle That die Hinrichtung des Herzogs von Camastro, ladet er den Fluch auf sich und sein Geschlecht:

»— — fahl und blutig, wie
Zur Erd' er schleudert mein gehaßtes Haupt,
Hoch in der Luft auf einem Pfahl der Schmach,
Zeigt ihm ein Haupt einst, das er liebte! Raubt
Wie das Gesetz er durch zwei Weiber brach,
Raubt ihm durch Ein Weib beider Mütter Söhne;
Und laßt sein Grabmal ohne Kindesthräne.«

Der furchtbare Fluch ist, wie der weise Benvolio sagt:

»— — mit der Verzweiflung Witze
Gewürzt, daß er die Einbildung erhitze.«

Im Kampfe gegen »die dunkeln Mächte,« übt der König nicht Wahrheit, sondern künstlich gewagtes Spiel, das selbst der Natur nach eigenem Willen gebieten will! Gewalt aber gegen die Natur bleibt niemals ungestraft. Um Brüderhaß zwischen den Söhnen zu verhüten, erzieht er sie zu ausschweifender Bruderliebe, die in Selbsttäuschung das Mögliche überbietet: wie Enrico sich betrügt, seinen Bruder und Albana, so täuscht die letztere ihr Herz und die beiden Brüder, und wird dadurch selbst auch schuldig in den großen Kampf der Herzen mit hineingezogen, und die Erfüllung des Fluches nahet, nicht von Aussen blind hereinstürzend, selbst nicht in dem wörtlichsten Sinne seiner Verkündung, sondern wie die Selbstthätigkeit der handelnden Personen ihn zur Ausführung befördert hat.

Die Tragödie faßt, wie in einem Brennspiegel, die Wirklichkeit des Lebens auf, um durch

ihre zurückgesendeten Strahlen die Einsicht zu erleuchten, das Gefühl zu erwärmen für die großen und ewigen Wahrheiten, welche aus den Ereignissen des Lebens hervorgehen. Wie in der Wirklichkeit, so treffen auch hier Handlungen zusammen, welche von dem eigenthümlichen Gemüthszustande der Personen beabsichtiget, und Handlungen, welche durch die Natur, d, h. durch die äusseren Einwirkungen, die im Gemüthszustande der Menschen ihren Grund nicht haben, herbeigeführt werden. Die Verbindung von beiden ist das verborgene Räthsel, welches der Erkenntniß diesseits ewig unauflösbar bleiben wird: nur für den ist es kein Räthsel mehr, der, anstatt mit Willkühr in das Rad der Verhängnisse eingreifen zu wollen, nach den Lehren und Geboten des Rechts und der Pflicht, den unbeugsamen, nach den Gefühlen und der Ueberzeugung seines Gewissens auf der Bahn des Lebens fortschreitet. Wenn wir jenen höheren Zusammenhang der Dinge, welcher mit der Nothwendigkeit der Pflicht (nicht dem Zwange) in dauernder Harmonie steht, Schicksal nennen wollen, so erhellet zugleich, wie auch sonst schon vielfach bemerkt worden, daß ein Gedicht, welches dieser Idee mit Wahrheit sich anschließt, nicht gedacht werden könne, ohne daß zugleich die Schilderung großer und starker Gemüthsbewegungen und Leidenschaften, wie sie in den als handelnd auftretenden Charakteren sich aussprechen, demselben überall eingewebt sey.

Darum ist auch keine sogenannte Schicksalstragödie ächter Art von der Tragödie der Leidenschaften zu trennen, sondern verhält sich zu jener, wie Ausführung zur Anlage, wie Vollendung zum Anfang, wie Vergeistigung zur irdischen Hülle. Alle Hauptpersonen, welche in der Albaneserin auftreten, erscheinen, der eine mehr, der andere minder, vom Sturm der Leidenschaften aufgeregt und ergriffen, und kämpfen auf dem wogenden Meere der Welt kühn, verwegen, besonnen und begeistert gegen den Drang der Umstände an. Basil fordert zuerst durch Uebermuth und Zorn das Schicksal gleichsam heraus: Enrico stürmt mit der Heldenseele der Tugend gegen die Gewalt der menschlichen Empfindung und spannt seine Gemüthsnerven bis zum Wahnsinn; Fernando ist, wie aus höheren Regionen in dieses irdische Daseyn verpflanzt, und schon im Voraus bestimmt, durch großartige Selbstaufopferung, wo möglich, das herbe Geschick zu versöhnen.

»Ihr nennt den Demant rein, die Quelle klar,
Friedlich den Schwan, ihr rühmt die Kraft des Aar,
Des Leuen Großmuth; jede Tugend findet
Ihr Bild im Reich der irdischen Natur:
Hier war die Welt zu arm, um diesen Werth
Auch nur mit Bild und Gleichniß zu bezahlen.«

Albana, mit Adel drr Seele und der Schönheit zugleich gerüstet, wird durch Täuschung verführt zum Selbstbetrug: zu glücklich, die Liebe zweier

edlen Herzen zur größten Flamme entzündet zu haben, von des einen göttlicher Tugend angezogen, wie die Blume zur Sonne sich wendet, von des andern jugendlich auflodernden irdischen Gluth mit fortgerissen, mußte sie, von beiden verschmäht, in das Gleichmaaß der Vergeltung zurücktreten. Camastro hat das tobende Rachegefühl hochherziger Großmuth zum Opfer gebracht, und tritt mit der Waffe der Schuldlosigkeit angethan, als der Ordner, unbewußt zwar, aber als Werkzeug der höheren, ewigen Ordnung, zwischen die wirren Elemente. So wird der Ausgang herbeigeführt, wie in allen großen Ereignissen der Wirklichkeit: wer mag da sagen, ob durch die Schickung höherer Macht oder durch die selbstthätige Handlung der Menschen?

»Die Ohnmacht, unsrem Blick verhüllt zu bleiben,
Weiß so geschickt ihr dunkles Werk zu treiben,
Daß, ist's vollbracht, wir stets im Zweifel stehn,
Ob es durch sie, ob durch uns selbst geschehn.
Doch war es eures Vaters Todeswort,
Das ihm der Rache Geister dienstbar machte;
So haben sie's wie Diener, welche mildre
Gesinnung hegen, als ihr Herr, vollzogen.
Wohl um Ein Weib sind beide hin;
Doch nicht durch Haß, sie liegen, Lieb um Liebe,
Glorreiche Sieger, irrdisch niedrer Triebe,
Vor der verschmäh'ten Albaneserin,«

So deutet sich Basil gegen Camastro den erschütternden Ausgang dieser Fabel.

Die Handlung dieses Gedichts ist weniger reich an äußerer Bewegung, an massenweise aufgethürmten Scenen verschiedener Art und Form, wodurch die Gemüther der Zuschauer von aussen her bearbeitet würden, sondern sie hält sich großentheils innerhalb des Gebietes der inneren Gemüthswelt, tritt aber hier in so dramatischer Fülle hervor, daß sie für den, der auf diesem Gebiete nicht Fremdling ist, um so drastischer wird, um so erschütternder auf ihn zurückwirkt, weil sie nicht auf sinnlichen, sondern auf Seeleneindruck berechnet ist. Aehnliche Dichtungen, deren Fabel gleichfalls im Bereich des Psychologischen vorzugsweise gehalten wird, z. B. Göthe's Tasso u. a. müssen in Hinsicht der Wirkung, welche sie hervorbringen, selbst hinter die Albaneserin zurücktreten, wie der Versuch auf jeder Bühne zur genügenden Ueberzeugung gemacht werden kann. Wenn die Alten auf ihre großen Dichter zurückgingen, um Rechtsfragen aus denselben zu entscheiden, oder Belehrungen höherer Weisheit aus ihnen zu schöpfen, so dürfte diese neue Tragödie dem Seelenarzte wie eine Charte erscheinen, auf welcher die wundersamen Verzweigungen der Gemüthskrankheiten in scharf und genau bezeichnenden Umrissen, und mit den lebhaftesten Farben geschildert sind. Diese Eigenthümlichkeit des Gedichts macht dasselbe zu einem Gegenstand des ernstesten Studiums, der sorgfältigsten Aufmerksamkeit, und in dieser Beziehung aller-

dings, aber nicht in ihrem Sinne haben diejenigen Recht, welche meinen, daß das Stück mehr zum Lesen, als zur Vorstellung auf der Bühne sich eigne, nicht weil demselben die Eigenschaften eines ächten Schauspiels mangeln, sondern wegen der Schwäche, Trägheit, Unthätigkeit der Zuschauer selbst, oder um den Fehler der menschlichen Natur überhaupt aufzubürden, nach der Behauptung des Dichters:

Segnius irritant animos demissa per aurem,
quam quæ sunt oculis subiecta fidelibus.

(wenn man den letzteren Worten diesen Sinn unterschieben darf.) Wer indessen bei dem zerrütteten Gemüthszustande, in welchen Enrico durch Ueberreiz seiner kräftig edlen Natur versunken ist, bei der erschütternden Heilung, die durch Albana's rührend zartes Geständniß, wie mit einem Zauberschlage, aber treu nach den geheimnißvollen Erscheinungen der Natur, herbeigeführt wird, bei der verklärten Milde und der hereischen Selbstaufopferung des Fernando, bei dem Riesenkampf, in welchen die beiden Tugendseelen wetteifernd gegen einander getreten sind, kalt, theilnahmelos, ohne in seinem Innersten ergriffen, und zu den edelsten Gefühlen der Seele erhoben zu seyn, da stehen kann: mit dem dürfte es unmöglich der Mühe lohnen, über den Werth oder Unwerth eines Gedichtes rechten zu wollen, und ist ihm zu empfehlen, daß er in Anticyra sich bessere Belehrung suchen möge.

Anlage und Ausführung des Stücks sind im einfachen, großartigen Stil gehalten, und nahen sich ganz dem ächten Geist und der Form des Alterthums, nur im Versbau und mit dem Reime zu dem Modernen sich hinneigend. Die Exposition geschieht im ersten Acte großentheils erzählungsweise, und kann als der Prolog des Ganzen betrachtet werden, in sofern derselbe gleich mit in die Handlung des Ganzen verflochten ist. Die Umrisse der Hauptpersonen werden durch Basil's lebendig klare Schilderung in's Leben tretende Gestalten, und die Theilnahme ist für das Schicksal derselben in Anspruch genommen. Der Gang dieses ersten Actes ist ruhig und gehalten, die Aufmerksamkeit soll sich sammeln, um auf den Sturm, der in Folgendem aus Enrico's verworrener Seele hervorbricht, verbreitet zu seyn. Der zweite Act ist das Meisterstück psychologischer Dichtung: die durch Benvolio's Weisheit stufenweise herbeigeführte Enthüllung des inneren Gemüthszustandes der Albana sowohl, als Enrico's bis zu dem letzten erschütternden Schlage, als jene mit dem Geständniß hervorbricht:

»Die Wittwe, die so bitter du verklagst —
Enrico! Du warst ihre erste Liebe«

Der Schlag wirft Enrico zu Boden; Benvolio selbst ruft über ihm:

»Jetzt rette dich, du kräftige Natur.
Die Krisis ist entscheidend. Nie hienieden

Kehrt Licht zurück in deines Hauptes Nacht,
Hat dieser Wetterstrahl es nicht entzündet.«

Der Wahnsinn des Enrico ist von höchst eigenthümlicher Art, und kann mit ähnlichen Schilderungen anderer Dichter, so weit diese dem Verfasser dieser Anzeigen bekannt sind, durchaus nicht verglichen werden. Gewöhnlich erscheint er bei jenen als Wirkung herber Schläge des Schicksals, feindseliger Gewalt der Natur, als Folge überspannter und getäuschter Hoffnungen, oder innerlich zerreissender Gewissensbisse, oder wie sonst diese Ursachen sich in einander verflechten mögen. Noch in der Schilderung der Brunhilde im Ingurd war Müllner weniger Original, als er hier durchaus erscheint, und in dieser Gattung zugleich in höchster Vollendung. Enrico's Wahnsinn ist ein zur Narrheit und Raserei ausgearteter Kampf gegen die innere Kraft der Natur selbst, entstanden aus Selbstbetrug, aus blindverkehrtem Vorsatz, das Unmögliche auszuführen, aus der vereitelten List,

»Die Liebe, die des Leidens Ursach ist,
In die Gestalt des Hasses zu verkleiden.«

Aus diesem Wahnwitz fühlt und glaubt sich der Kranke doppelt:

»Erschöpfter Phantasie unstäte Spiele,«

wie Benvolio sie nennt;

»Den Willen, der den Ursprung nimmt im Haupt,
Befehdet der verschlossnen Brust Begehren,
Und ein gespaltet Selbstbewußtseyn glaubt,
Zwei müss' es geben, dem sie angehören.«

Diese Seelenkrankheit ist es, welche der große Seelenmaler hier bis zu ihrer Genesung mit dem tiefsten Forscherblick ergründet, und in unübertrefflicher Schilderung, mit den stärksten, kräftigsten Zügen dem Anschauen eröffnet hat.

Einer meiner Bekannten gab einmal gesprächsweise in spaßhaftem Ernste die Versicherung, Müllner habe sein Trauerspiel, die Schuld, gestohlen. Obschon er nun bis jetzt meiner Aufforderung, den Beweis zu führen, wodurch er sich ein Verdienst um unsere Literatur erwerben würde, nicht nachgekommen ist, so könnte doch am Ende der Sinn kein anderer seyn, als höchstens der, Müllner habe den Stoff zur Fabel des Stückes aus irgend einer Volkssage, Erzählung u. dgl. entlehnt und darnach seine Tragödie gedichtet. So dichteten wenigstens die größten Dichter alter und neuerer Zeit, bekanntlich auch Shakespeare, ihre großen Meisterwerke nach vorhandener Sage oder Geschichte. In diesem Sinne nannte Aeschylus, der colossalste unter den griechischen Tragikern, seinen Dramen, »Brocken des Homeros.« Daß der Schuld wirklich eine solche, sonstwo sich befindende Novelle zum Grunde liege, ist mir durchaus nicht bekannt, und ich wage es sogar zu bezweifeln, da der Dichter selbst denselben Stoff, nachdem die Tragödie bereits erschienen war, in eine Erzählung umarbeitete, um zu zeigen, wie einer und derselbe Gegenstand in verschiedener Form behandelt werden könne.

Wohl aber erinnere ich mich dunkel, ein Geschichtchen gelesen zu haben, das in dem Hauptinhalte der Albaneserin allerdings gleich ist, bin aber nicht im Stande, mein Gedächtniß zu Rede und Antwort zu bringen, daß es mir Ort und Stelle anzeige, wo sich das Dingelchen befinde. Es kann auch seyn, daß die Aehnlichkeit nur entfernt da war, und der Dichter selbst wird die beste Auskunft geben können, in wie weit diese Vermuthung gegründet sey oder nicht. Sonst habe ich es schon anderswo ausgesprochen, daß ich es für den Dichter geratener halte, den Stoff zu seinen Dramen aus wirklich gegebenen Sachen und aus Facten zu entlehnen, die einen freien Grund und Boden gewähren auf welchem man mit Dichterkraft wegschaffen kann, was fremdartig ist, und neu und frisch pflanzen, was zur Urbarmachung und Verschönerung beiträgt.

Einem Gebrechen — oder einer Tugend dieses Gedichtes — kann ich nicht widersprechen: dessen Länge. Länge nämlich ist nicht Dehnung, und hier ist die Rede von Theater-Länge. In der That, wenn das Stück gut gegeben werden soll, bedarf es eines Zeitraumes, für welchen anhaltend nur ernste und feste Aufmerksamkeit sich gewinnen läßt. Auf unserer Bühne dauerte die erste Vorstellung — bei der allerdings auf die theatralische Zurüstung einige Minuten zu gute gegeben werden müssen, von halb sieben Uhr bis ein viertel vor eilf. In dem Stücke zu streichen, möchte Keinem

zu rathen seyn: denn der Dichter hat mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit das Ganze in so festen Fugen zusammen geschlossen, daß man verzweifeln muß, irgend eine Nebenverzierung hinweg zu nehmen, wenn nicht das Glanzbild des Ganzen mit Schatten oder Lücken verunziert werden soll. Müllner hat damit allen Theater-Streichern ganz eigentlich Trotz geboten. Hier in Hamburg ist damit nachgeholfen worden, daß man bei der Wiederholung eine halbe Stunde früher die Vorstellung begonnen und daß man, nach der Angabe des Dichters selbst, ein dreißig Verse weggelassen hat, im vierten Act, in der Handlung des Camastro nämlich, gerade da, wo ich mir nicht Einen Vers möchte rauben lassen.

Ueber die einzelnen Charaktere dieser Tragödie noch ein paar Worte im Verfolg, wo der von Darstellung auf unserer Bühne die Rede seyn wird. Zum Schluß werde hier nur noch hinzugefügt, daß der Verfasser dieser Anzeigen einfach nach seiner Ueberzeugung und seinem Gefühl von diesem Stücke gesprochen hat, über welches gründlichere Beurtheilungen zu seiner Zeit schon andere kritische Blätter liefern werden; ferner, daß er mit dem Herrn Hofrath Müllner durchaus in keinen näheren, freundschaftlichen Verhältnissen steht, in welche ihn eine lügenhafte Klatschnachricht in einem auswärtigen Blatte zu bringen bemüht gewesen ist, als die überall zwischen Männern statt finden,

welche Ursache zu haben glauben, einander Achtung zu bezeugen.

Die einfache Großartigkeit dieser Tragödie verschmähet auch im Aeussern alle künstlich erborgten Mittel, um etwa durch Pracht oder Gelärme auf die Sinne zu wirken. Die Handlung geschieht in den Sälen des königlichen Pallastes zu Syrakus; der Saal für den zweiten und dritten Act soll mit »Bildsäulen« im antiken Geschmack verziert seyn; hier könnte allerdings dem Auge etwas Gefälliges geboten werden, etwas Gefälligeres, als die Figuren, welche hier aufgestellt werden und deren eine in das Frazzenhafte gerathen ist. Es sind außer den stummen Trabanten und einer blos zwei Worte redenden Dienerin nur acht Personen erforderlich für die Hauptrollen. Die Ueberladung der Stücke mit Personen, wie sie besonders durch Schillers Beispiel herrschend geworden ist, hat der Reinheit und Gediegenheit der Schauspielkunst einen sehr ernsten Nachtheil zuwege gebracht und den Theater-Directionen besonders außerordentlich geschadet, die auf Nebendinge und einen Troß von Menschen Kosten verwenden müssen, welche weit ersprießlicher für das Wesentliche und Nothwendige verbraucht werden könnten, und indem wir bei unseren Ansprüchen, die wir an die Bühnen machen, diesen Umstand gewöhnlich nicht mit in Berechnung ziehen, sind wir bei weitem ungerechter und unbilliger, als wir uns selbst gestehen mögen. Uebrigens werden

zu den acht Personen der Albaneserin lauter Künstler erfordert, mit welchen überall die ersten und vorzüglichsten Rollen besetzt werden können, und ich weiß nicht, ob manche Bühne sich nicht in Verlegenheit findet, in der Besetzung eines solchen Stückes volle Genüge zu leisten.

Der König ist eine ernste Heldenrolle. Basil hat großen Charakter, königliches Gemüth, heftige Leidenschaften bei Großmuth der Seele; er ist durch die Schläge des Schicksals hart und fest geworden, und härtet noch sich fortdauernd, indem er den gefürchteten Schlägen, die noch kommen sollen, ausweichend oder ertragend begegnen will. Eine edle Grandezza, wie wir sie uns etwa im König Philipp denken, wird ihn zieren; in der Rede — Haltung und Gemessenheit; hat der Künstler lebhaft hervortretende Phantasie, so wird er besonders die Puncte, wo die Ahndung, der Aberglaube das Gemüth des Königs durchdringt oder berührt, in ein helleres Licht zu stellen wissen. Herr Schwarz, der seltenen Künstler einer, der in sich weiß, was er will und was er soll, der über die Forderungen seiner Kunst in einer abgeschlossenen Rechnung dasteht, hatte gerade den Charakter dieser Rolle so scharf und klar aufgefaßt, und so gründlich durchdacht, daß in Hinsicht der Richtigkeit und Treue der Darstellung nichts zu wünschen übrig blieb. Die ihm eigene strenge Gemessenheit der Rede, welche jedem Sylbchen Gerechtigkeit wiederfahren

läßt, und die besonders die nothwendigen Pausen der Gedanken und Empfindungen mit sorgfältiger Aufmerksamkeit beachtet, eignet sich gerade zu Rollen, in welchen es auf redneriſchen Vortrag, welchem ein ernſter, tiefer Sinn als Seele zum Grunde liegt, vorzüglich abgeſehen iſt; ſeine Rede hält ſich, ob ſie ſchon ganz nahe hin an die Grenzlinie ſtreift, eben noch frei von jener Ausartung, welche man nicht unpaſſend die »klaffende« (hiulca) oder geſpaltene Rede nennen darf. Vielleicht, daß der Künſtler bei der erſten Vorſtellung in ſeiner Anſicht noch zu ſtrenge war, daß er ſich beſonders auch von dem ſonſt ſehr richtigen Grundſatz geleitet, der Darſteller dürfe bei ſeinem Auftreten in beſcheidener Zurückhaltung die kräftiger wirkende Entwickelung der Handlung nur vorbereiten, für den erſten Act einer zu großen Mäßigung und Ruhe hingab. Baſil's Rolle leidet an ſich keine große Steigerung in Hinſicht der äuſſeren Beweglichkeit und Lebendigkeit: das Gefühl iſt hier ein im Innern brennender Vulkan, der kaum in einzelnen Momenten zu hell aufflackernden Ausbrüchen ſich erſchüttern läßt: darum darf vom Anfange ſchon die Rolle in ihrer ganzen Bedeutſamkeit hervortreten und erheiſcht nur, daß ſie mit Gleichmaaß und gleichgehaltener innerer Kraft durchgeführt werde. In dieſer Hinſicht möchte den ſpäteren Darſtellungen der Vorzug einzuräumen ſeyn: nicht nur hielt da die Bewegung des Vor-

trags rascheren Schritt, ohne in Hastigkeit auszuarten, auch die innere Seelenregung ließ sich in ansprechenderen Accenten vernehmen und schien dem Ganzen vertrauter zuzusagen. Nur jene Lichtflamme der Phantasie, welche in den rednerischen Vortrag die ächte poetische Lebenswärme bringt, und welche gewiß in der Seele dieses ausgezeichneten Künstlers lodert, kommt durch eine gewisse Sprödigkeit der Sprachwerkzeuge, gleichsam der Röhren, durch welche die Seele der Aussenwelt sich offenbart, nicht zur vollen Klarheit und Helle, weshalb diese und ähnliche Rollen in einer mehr irdischen Sphäre gehalten zu werden scheinen, wenn nicht die Phantasie der Zuhörer selbst den Mangel zu ergänzen fähig oder bereit ist.

Enrico, dessen Charakter wir in Obigem genugsam bezeichnet haben, ist wundersam für Herrn Jacobi eigends gedichtet, Zug für Zug, so daß dieser von der Natur mit seltenen Fähigkeiten ausgerüstete Künstler in dieser Rolle seinen schönsten Triumph feiert. Einen ungemein erfreulichen Beweis, mit wie sorgfältigem Studium er sich um den scharfen Sinn vieler, nicht sogleich zu Tage liegender Stellen bekümmert hat und in denselben eingedrungen ist, liefert der genau zutreffende Vortrag auch im Feuer der heftigsten Leidenschaft, und selbst ein paar unbedeutende Verstöße gegen die richtige Betonung, die ihm bei der ersten Vorstellung noch entschlüpften, wurden bei den Wieder-

holungen nicht mehr hörbar. Enrico gegenüber steht Fernando, für den durch die vorangegangenen Schilderungen unsere Phantasie auf eine fast überirdische Höhe getragen worden ist, auf der Bühne in einem gefährlichen Gegensatz; so wenig er zu reden hat, so wohlbedacht und tief empfunden müssen diese Worte geredet, so edel, milde und engelrein muß die ganze Darstellung gehalten werden. Für Herrn Lebrun, der uns zu sehr an lebendig heitere Rollen gewöhnt hat, schien diese Aufgabe gefährlich: er hat sie aber so glücklich gelöset, daß die Rolle ihr volles Interesse behielt und durchaus keine Spur irgend einer fremdartigen Zeichnung entdeckt werden konnte: die Empfindung war rein und klar, so wie die Haltung edel und in ritterlicher Würde.

Eleonora Albana, Wittwe und Braut, Gattin und Verwaisete, muß in zarter Weiblichkeit gehalten werden, mit Tiefe des Gefühls, das aber in lodernder Flamme hervortreten kann, um die Herzen der Zuhörer zur lebendigen Theilnahme zu erwärmen. Wäre der vortrefflichen Künstlerin, welcher diese Rolle übertragen worden, Frau Doctorin Unzer, mehr Kraft zu eigen, so würde sie in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig gelassen haben. Die Darstellung war durchaus im richtigen Sinn und entsprach sonst allen Forderungen.

Manuel von Camastro erfordert einen Künstler, welcher des gewandten Vortrags und

edler Repräsentation zugleich fähig ist. Wie schon erinnert worden, ist seine sogenannte »Mähr« etwas mehr als bloße Erzählung, und verlangt mit jeder neuen Wendung, mit jeder neuen Enthüllung einen andern Ton, eine andere Sprache, andere Haltung, Stellung, wie die Spannung, die Theilnahme der zuhörenden Personen immer größer, immer geschraubter wird, die Blicke, die Mienen wechseln und behalten alle im Auge, weil die Scene durchaus voll dramatischen Lebens bleiben muß. Herr Kühne führt diese Scene mit einer Sicherheit und so festen Haltung durch, daß er den Beweis liefert, sie völlig verstanden zu haben und ganz den Meister in der Kunst des Vortrags bewähret. Würdige Repräsentation ist ein bekannter Vorzug dieses Mannes und bedarf keiner neuen Auszeichnung.

Der Cardinal Minister Onophrius hat in der Physiognomie manche Aehnlichkeit mit dem Oldenholm in Shakespeare's Hamlet: pedantisch und breit in der Form, bedächtig und sorgsam für das Wohl seines Herrn; doch ist dort das Gefühl in den jahrelang verwalteten Reichsgeschäften vertrocknet, und nur eine kalte, wohlmeinende Weisheit zurückgeblieben, hier lebt noch Wärme, inniges herzliches Gefühl, das bei dem Anschauen des Edlen und Großen aufgehet:

»Was in Geschäften pflegt mir beizuwohnen,
Gemessenheit und Kält' in Red' und Schrift,
Von jungen Leuten Steifheit oft geschmäht,

Weicht, wenn mein Herz auf Seelengröße trifft;
Da, Herr, da wird Onophrius beredt.«

So schildert er sich selbst, so kennt ihn der König, dem er vom Dichter absichtlich zur Seite gestellt ist, die Majestät zu stützen und der ahndungsvollen, stets mit dämonischen Mächten kämpfenden Seele Basil's den ruhigen besonnenen, practischen Verstand zur Hülfe zu geben. Herr Weiß trifft ganz den richtigen Ton, der für solche Charaktere gehört, gemessen, ruhig, ohne auffallende Bewegung. Daß er in den letzten Vorstellungen den Tact des Vortrags ein wenig rascher nahm, mochte aus dem an sich lobenswerthen Grunde geschehen, daß für das Ganze Zeit gewonnen würde, indessen verträgt es eine solche Rolle weniger, als jede andere, daß ihre Bewegung reger fortschreite, und ich trage kein Bedenken, der ersten Vorstellung in dieser Hinsicht den Vorzug zu geben.

Benvolio, schon im Namen angedeutet als der Wohlwollende, gleicht dem Erzieher des Prinzen in Calderon's: Das Leben ein Traum. Herr Schmidt hat ihn ganz richtig aufgefaßt, läßt sich aber vielleicht zu weit von seiner Ansicht verleiten, daß die Rolle hinter die anderen zurücktreten müsse, und er also immer nur als Actor secundarum partium erscheinen dürfe.

Leontino ist ein ächt Shakespearischer Charakter, der als Ironie gegen die tobende Leidenschaft Enrico's sich hinstellt und da er so zweck-

mäßig in die Handlung verflochten ist zur Mannichfaltigkeit des Gemäldes außerordentlich viel beiträgt. In der Darstellung will er sehr zart behandelt seyn, wenn er seinen rechten Sinn nicht verlieren soll. Die Rolle konnte hier unstreitig nicht glücklicher besetzt werden, als durch Frau Doctorin Reinhold, welcher jene ächte Ironie, die sich als solche nicht ankündigen darf, sondern ungesucht sich aussprechen muß, in vorzüglichem Grade eigen ist, obschon es bei der ersten Vorstellung nicht recht sichtbar werden wollte, desto glücklicher bei den folgenden. Einen Betonungsfehler müssen wir zum Schluß noch rügen, da er auch bei der vierten Vorstellung noch gehört wurde, und von einer so gebildeten Künstlerin gehört, leicht zu fehlerhafter Nachahmung verleiten könnte. Syrakus nämlich wurde mit der ersten Sylbe geschärft gesprochen, etwa wie wir »Petersburg« aussprechen, oder »Mecklenburg, Heidelberg« u. dgl., da vielmehr der Ton auf der letzten Sylbe gehört, wie in »Amsterdam« u. dgl. —

Tartuffe,

oder:

Der Scheinheilige,

Luſtſpiel in fünf Aufzügen. Nach Molière neu bearbeitet.

Dargeſtellt am 1. Februar 1820.

Der Charakter des Scheinheiligen, des frommen Gleißners oder des gleißneriſchen Frommen iſt ein Erzeugniß der neueren Welt, und wenn man beſonders auf philoſophiſche oder dramatiſche Darſtellung deſſelben ſehen will, dem Alterthume völlig fremd. Zwar beſitzen die Griechen den Ausdruck, mit welchem auch die neueren Sprachen — nur unſere deutſche iſt genauer und eigenthümlich — dieſe Gemüthsausartung zu bezeichnen pflegen, allein ihr Hypokrites (ipocrito, hypocrite) urſprünglich den darſtellenden Künſtler bezeichnend, und ſodann jeden angenommenen, mit der inneren Wahrheit nicht übereinſtimmenden Charakter bezeichnend, iſt im ganz weitſchichtigen Begriff unſer Heuchler, von welchem der, ſo wir den Scheinheiligen nennen, eine mit ſehr beſonderen und ſcharfen Umriſſen bezeichnete Abart iſt. Die Religionen des Alterthums beſtanden in eitel ſinnlichen Cultus, und hatten auf die innere Vermenſchlichung nur ſelten, und dann nur ſehr ſchwache Beziehung.

Im Judenthum allein brachten die Weisen des Volkes, die Propheten, eine sittliche Wirksamkeit und Andeutungen des Uebersinnlichen mit dem Ceremonial in Verbindung: aber durch eben diese Verbindung erzeugte sich bei den Verwaltern des heiligen Gebrauchs jene Art der frommen Heuchelei, die in ihrer anmaßlichsten Ausartung als Pharisäismus von dem Stifter des Christenthums vorgefunden, und mit jener göttlichen Kraft bekämpft wurde, welche der Wahrheit selbst, die nicht in Worten allein, sondern am meisten in der That und Ausübung sich bewährt, einzuwohnen pflegt. Jenen Gleißnern, die in Schaafpelzen einhergehen, inwendig aber reißende Wölfe sind, setzte der erhabene Lehrer die große Tugend entgegen, klug zu seyn, wie die Schlangen, zugleich jedoch von Falschheit frei, den Tauben gleich: das schönste und treffendste Gleichniß, durch welches die ächte Klugheit dem sinnlichen Verstande begreiflich gemacht werden kann.

Das Christenthum blieb so lange in seiner einfachen Würde, in seiner klaren, reinen Menschlichkeit, die wie ein Abglanz der himmlischen Urvollendung auf Erden sich verbreitete, so lange es still und bescheiden, ja seufzend unter hartem Druck und grausamer Verfolgung, immer nur in den Gemüthern der Menschen seine Wohnstätte suchen, und auf alle äußere Anerkennung, und öffentlich-politische Geltung noch Verzicht thun mußte. Dieses

wahre Christenthum ist zwar niemals untergegangen, aber es hat sich immer nur unscheinbar und von Vielen ganz unbemerkt in jener unsichtbaren Kirche erhalten, die als eine Fortpflanzung jener frühesten, ächten Stiftung betrachtet werden kann, und in der Ordnung von dem, was in öffentlicher Meinung als Christenthum gemeldet wird, himmelweit verschieden ist. Sobald die neue Religionspartei zu politischem Ansehen gelangt war, sobald das Christenthum als Staats-Religion, nachdem das Heidenthum in wüste Trümmer zusammengestürzt worden, zur herrschenden sich erhoben hatte, war die erste Sorge auf Glanz, Pracht und Schimmer gerichtet, wie jede neue Herrschaft, die plötzlich aufgestanden, solche Hülfsmittel zu ihrer Stütze und Haltung zu bedürfen glaubt, und da das alte Judenthum doch immer als der Grundkeim betrachtet werden mußte, aus dem die reinere Lehre sich entfaltet, da in Sprache, Ausdruck, Bild und Gleichniß der alttestamentliche Charakter immer noch durchleuchtete, war nichts leichter und einfacher, als daß der gesammte hebräische Ritus, nach der prachtvollen Ausbildung, die er durch David und Salomon erhalten, jetzt nur mit neu untergelegtem Sinn und Bedeutung wieder eingeführt wurde, die zu Ansehen gelangte Religion dem Volke zu verherrlichen. Der Hohepriester, der Deuter und Verkünder des göttlichen Willens, verwandelte sich in den Statthalter Gottes auf Erden, und

trat als Erster an die Verwaltung des neuen Religionsstaates (der Hierarchie): wie hätte es ohne Diener und Gehülfen, ohne Meister bleiben können? Die, welche nach der ersten und einfachen Bestimmung des Christenthums Lehrer und Führer des Volkes, Prediger und Aufseher seyn sollten, ohne weitere Auszeichnung, als die ihnen durch ihren inneren Werth und ihre höheren Geistesgaben verliehen wurde, fanden eine Gleichstellung mit den Priestern der alten Verfassung gerathener und vortheilhafter: denn jetzt gesellten sich zu dem Ansehen und damit verbundenem Einfluß — Einkünfte unter verschiedenen Namen, Opfer, Zehnden, Leviten-Zins u. dgl., und das neue Staatsgebäude verdichtete sich zu innerer, fester Haltung — wie gefährlich dem großen Staate der Welt-Ordnung, lehrte die Geschichte der folgenden Jahrhunderte.

Es war unvermeidlich, daß mit der Ausbildung der Hierarchie der Stand der Geistlichkeit von dem übrigen Volke (den Laien) sich absonderte, und eine Spaltung zwischen beiden sich einfügte, die auch dann nicht wieder zur Vereinigung gebracht werden konnte, als die Reformation dem bischöflichen und priesterlichen Ansehen seine Strahlenkrone wieder abzog, und einen großen Theil des Judenthums im Katholicismus zerstörte. Die weitere Darstellung dieser Sache gehört nicht hieher, obschon sie zu zeitgemäßer Betrachtung gar sehr

sich eignete. Ich will nur im Vorbeigehen an einen gewichtigen Ausspruch erinnern eines Mannes, dem man sonst in keine Wege Schuld geben kann, daß er gegen das wahre Christenthum und für ächte Religiösität je Gleichgültigkeit bewiesen habe, des großen Geschichtschreibers Johannes v. Müller in seinen, schon früherhin gerühmten Briefen an seinen Bruder Georg: (sämmtl. Werke 6. Bd. S. 190. f.) »Was ich neulich sagte, daß die Abschaffung der Geistlichen als Stand mir eben kein Unglück scheinen würde, so verstehe mich wohl! Die katholische hat Grundsätze, welche ihr einen untilgbaren Partheigeist geben, der nun einmal nicht evangelisch ist. Die reformirte hat dergleichen nicht, aber durch den Lauf der Zeiten ist doch auch zwischen ihr und den Laien eine Scheidewand aufgekommen, die ich hinweg wünschte, weil sie eben so unchristlich ist, und beiden schadet. Was sind sie, als Lehrer des Volks? Worin? Ueber Weisheit in göttlichen und menschlichen Dingen und Sitten: was sie von andern Philosophen unterscheiden möchte, wäre das zum Grunde gelegte Buch und die aus dessen Tradition hergenommenen eigenen Ideen, aber das soll nicht unterscheiden, denn auch das Buch und seine Sage ist reine Humanität. Sie unterscheiden sich also in Form und Methode; aber ist das genug, zwischen ihnen und anderen Lehrern eine Kluft zu befestigen? gewiß nicht. Ich möchte 1) den blinden Verfolgungs-

und thörichten Verachtungsgeist gegen sie dadurch rügen, daß ich begreiflich machte, sie seyen gar nichts anders, als andere Menschen, und haben also gleiche Rechte; 2) den Mißverstand heben, der so viel Unglück stiftet, als wäre die Religion an sich der Tyrannei geneigt: nichts weniger; von Moses an (—?—) bis auf Lucä 22, 25. und Coloss. 4, 1. ganz das Gegentheil.« u. s. w.

Doch, ich wollte zu etwas Anderem kommen; ich wollte in Erinnerung bringen, wie mit jener Verherrlichung des Christenthums nach dem Vorbilde des Judenthums, mit jenem Priester- und Pfaffen-Wesen, mit der übermüthigen Erhebung des geistlichen Standes über die Laien in enger Verbindung auch der ächt jüdische Pharisäismus sich mit einfinden müsse, jene von Christus so streng verfolgte Heuchelei und Gleißnerei, die die Maske des Frommseyns vornimmt, und unter dem Deckmantel der Religion die scheußlichsten Leidenschaften nährt, die ruchlosesten Verbrechen ausübt, gegen welche aber um so schwerer anzukämpfen ist, da sie ihre irdisch schlechte Sache mit der göttlich höheren schlau in die engste, innigste Verbindung zu setzen weiß.

Im Jahre 1815 wurde in Paris ein Vaudeville auf die Bühne gebracht, von Henri Simon verfaßt, unter dem Titel: Ninon, Molière et Tartuffe. Es scheint demselben eine Anekdote zum Grunde zu liegen, welche in Frankreich selbst von

den Umständen, die zu dem Molière'schen Lustspiele Veranlassung und Stoff gegeben haben, bekannt gewesen seyn muß. Tartuffe erscheint in demselben als précepteur im Hause eines Herrn de Villarceaux. Ein ausgewanderter, jetzt eben zurückgekehrter Chevalier de Gourville hat ihn, der als frommer und redlicher Mann in gutem Rufe stand, eine Summe von 25,000 Rthlr. anvertrauet gehabt, die aber jetzt von dem Heuchler frisch weg abgeleugnet werden. Ninon de l'Enclos, zu deren Anbetern Gourville gehört hatte, übernimmt es, durch eine List den Heuchler zu entlarven, bei welcher Scene Molière gerade so unter dem Tische versteckt, wie Orgon in seinem Lustspiele, Zeuge ist. Tartuffe geht in die Falle, Molière kriecht unter dem Tische hervor, und äußert, daß ihm diese Scene in seinem Lustspiele trefflich zu statten kommen werde: il me manquait quelques traits, mais, grâce à vous, j'espère avant un mois offrir au public ma comédie de l'Imposteur. Ist etwas an dieser Anekdote, so könnte man daraus abnehmen, daß Molière seine Scene, wo Orgon unter dem Tische steckt, und das Geschichtchen von Argant's Kästchen, das Orgon den Händen Tartuffe's anvertrauet, nach derselben gebildet habe. Das genannte Vaudeville selbst empfiehlt sich durch Leichtigkeit und muntere Laune, wenn eine schöne und gewandte Ninon (auf dem Theater du Vaudeville spielte die Rolle Demoi-

selle Riviere) das Ganze zusammen zu halten weiß. Ein Pröbchen des Witzes will ich aus demselben mittheilen. De Villarceaux, bei dessen Sohne Tartuffe auf der Ninon Empfehlung als Précepteur angestellt ist, hat früher unter die Anbeter der Ninon gehört. Jetzt kommt Tartuffe zu der Schönen, ihr sein Leid zu klagen, mit einer ganz frischen Ohrfeige auf der Backe, welche er so eben bei folgender Gelegenheit erhalten hat: »Herr Marquis — so erzählt er — hatte ich das Unglück, in meinen Lehrstunden meinen jungen Zögling zu fragen: **Quem habuit successorem Belus, rex Assyriorum**, d. h. Wen hatte Belus, König der Assyrier, zum Nachfolger?« Das liebenswürdige Kind besinnt sich einen Augenblick, und antwortet sodann mit ächt wissenschaftlicher Zuversicht: **Ninum** (klingt von Franzosen ausgesprochen **Ninou**). Bei diesem Namen springt Madame de Villarceaux ganz wüthend auf, macht dem Tartuffe Vorwürfe, daß er ihren Sohn von den Thorheiten ihres Mannes unterhalte, und in dem Augenblick, wo er ihr den wahren Zusammenhang seines Unterrichts auseinander setzen will, applicirt sie ihm — **le meilleur des soufflets!** — Eine zweite bekommt er nachher von dem Zöfchen, der er den Hof macht, und als die dritte nimmt er die Entdeckung seiner Schurkerei in Empfang.

Nach demselben Vaudeville hätte dieser Vorfall auch Veranlassung gegeben, daß Molière seinen

Scheinheiligen mit dem Namen Tartuffe bezeichnete. Das Stück nämlich schließt mit einer Heirath zwischen Gourville's auch mit zurückgekehrten Bedienten Lafleur und Ninon's Zöfchen Annette, die sich seit drei Jahren geliebt haben. Gourville übernimmt die Aussteuer. »Vivat,« ruft da Annette, »ich werde nicht betartufft!« (Je ne serai pas tartuffiée.) »Wie?« fragt Molière. — »Betartufft, Monsieur.« — Molière: »Je n'oublierai pas ce mot — là dans ma comédie, et Tartuffe en sera le titre.« Ich habe indessen einige Zweifel gegen die Richtigkeit dieses Ursprungs; besonders den, daß Molière schon, bevor er sein Stück unter verändertem Titel auf die Bühne brachte, den Namen Tartuffe gehabt hatte. Denn in seiner ersten Bittschrift an den König nennt er seine Feinde und die, welche die Aufführung dieses Lustspiels hintertrieben haben, les Tartuffes, wie sprichwörtlich, so wie auch seitdem der Ausdruck geblieben ist.

Eine andere Ableitung dieses Namens ist mir von einem Freunde mitgetheilt worden, ohne daß ich jedoch zur Beglaubigung derselben eine bestimmtere Quelle anzugeben weiß. Als Molière bei sich noch nicht entschieden war, wie er seinen Heuchler nennen wollte, war er eines Tages bei dem damaligen päpstlichen Legaten zur Tafel. Man trug eine Schüssel Trüffeln auf. E come! Tartuffoli, Tartuffoli! schmunzelten alle anwesenden Prälaten

in einem so treffenden frommen Tone, daß Molière auf der Stelle beschloß, seinem Scheinheiligen, dessen Vorbilder mehrere hier gegenwärtig saßen, keinen anderen, als diesen Namen beizulegen. Innere Wahrscheinlichkeit fehlt dieser Ableitung nicht.

Ueber den ästhetischen Werth des Stückes jetzt noch etwas zu sagen, möchte sehr zur Unzeit seyn. Die Meinungen sind darüber ziemlich einig. Schlegel sagt: es sey eine vortreffliche, ernsthafte Satire, aber, einzelne Scenen ausgenommen, eben kein Lustspiel. Man kann mit der ersten Hälfte dieses Urtheils gar wohl zufrieden seyn, wenn in Absicht auf die zweite so wenig Anstoß statt findet, als hier in der Wirklichkeit der Fall ist. Die gezwungene und etwas gesuchte Auflösung, über welche die eben angeführte Anekdote einigen Aufschluß geben dürfte, geht in der Darstellung selbst leicht vorüber, ohne eine merkliche Störung zu hinterlassen.

Im Deutschen ist dieses Lustspiel nebst den übrigen dieses Dichters schon früherhin durch eine prosaische Uebersetzung bekannt gemacht und nach derselben, mit manchen Abkürzungen, auch auf hiesiger Bühne gegeben worden. Für die Geschichte des hiesigen Theaters hat die durch Schröder wieder vorgenommene Aufführung des Tartuffe noch eine besondere zufällige Merkwürdigkeit erhalten.

Es hatte sich nämlich am Ende des Jahres 1791 und Anfangs des Jahres 1792 hier eine Partei von sogenannten Theaterfreunden gebildet,

welche einer jungen Schauspielerin zu Liebe, die in ihren Verhältnissen zum hiesigen Theater Sittlichkeit, Schicklichkeit und Dankbarkeit zu früh verletzt hatte, zu der Dreistigkeit übergingen, Schröder'n, als er den 4. Januar 1792 in Tartuffe als Orgon auftrat, durch die unanständigsten Beleidigungen zu kränken und zu mißhandeln! Die saubere Geschichte, welche beweist, daß vorlaute, gesunden Urtheils unfähige Personen von jeher im Stande gewesen sind, des besseren Theils im Publikum ungeachtet, Unfug und Verdruß im Theater anzustiften, ist umständlich zu lesen in Schinks Hamburger Theaterzeit., 1792, St. 2 und 3. Schütze's Hamb. Theat. Gesch. S. 653. ff. und Meyer's Biographie Schröders, 2. Th. 1 Ab. S. 97. ff. Eines nur hebe ich aus diesem Verfall aus, um es der Nachachtung und Nacheiferung zu empfehlen. Schröder nämlich, trotz der frechen Begegnung, die er unverdient erfahren mußte, ungeachtet des bei seinem jedesmaligen Auftreten und lange nachher noch fortwährenden sittenlosen Getöses, führte gleichwohl seinen Orgon vom Anfange bis zum Ende mit so ungetrübter Wahrheit, Laune und Raschheit des Spieles durch, daß er damit die wahrhafte Künstlergröße beurkundete, die über Neid, Neckerei und Schmähsucht unantastbar erhaben ist. Wie sticht dagegen die Kleinheit derer ab, deren Eitelkeit, sobald sie sich ertappt und gerügt fühlt, sie zum Selbstvergessen sogar ihrer persönlichen Würde

und der Achtung, die sie in jeder gesitteten Gesellschaft Anderen schuldig sind, verführen kann.

Die Bearbeitung, nach welcher wir jetzt dies Lustspiel wieder bekommen haben, ist nach einer, vor einigen Jahren, ohne Namen des Verfassers erschienenen metrischen Uebersetzung von unserm verdienstvollen Künstler und Mitdirector des Theaters, Herrn Schmidt, eingerichtet. Der Ton der Uebersetzung, der etwas veraltet klingt, aber dem Inhalt des Ganzen nicht unangemessen scheint, konnte nicht geändert werden: nur in einzelnen Scenen wurde, was dem Zeitgeschmack gar nicht mehr zusagen möchte, gemildert, hie und da überhaupt, was der Bühne zweckmäßiger zu passen schien, an die Stelle des Alten gesetzt. Doch, ich wiederhole es, ist Ton und ist die Farbe selbst des Alten im Ganzen geblieben. Bei dieser Wahrnehmung ist nicht ohne Grund gefragt worden, ob nicht ein solches Wiederaufnehmen des Alten verwerflich sey, ob nicht, wenn ja doch solche dramatische Dichtungen, deren äussere Formen und Bedingnisse sich geändert haben, wieder auf die Bühne gebracht werden sollen, eine sorgfältige Umarbeitung, eine genau den Ansprüchen und Forderungen der Gegenwart entgegenkommende Umbildung damit vorgenommen, mit einem Worte, ob nicht der Tartuffe aus dem Zeitalter Ludewig's XIV. in einen frommen Gleißner unseres, ohnehin an allerlei Schwärmerei, Trug, Täuschung und ächt babyloni-

scher Begriffsverwirrung überreichen Zeitalters umgeschaffen werden müsse? Wenn unter anderen Bedingungen der allgemeine Inhalt dieser Frage unbedingt mit Ja beantwortet werden muß, erlaube ich mir doch in dem gegenwärtigen Falle entgegengesetzter Meynung zu seyn: und zwar aus folgendem Grunde.

Die scharfe Bedeutung des hier gemeinten fehlerhaften Charakters macht es an sich schon begreiflich und die Erfahrung, welche Molière selbst, als er mit seinem Tartuffe zum Vorschein kam, empfindlich genug kennen lernte, hat es bewiesen, daß die öffentliche Schaustellung des Scheinheiligen wenn sie genau mit den zeitgemäßen Formen und äußerlichen Attributen geschieht, mehr erbittere und zu Verfolgung oder Gegenkampf reize, als was eigentlich beabsichtiget wird, im Stillen bessere oder zur Besserung wenigstens einen Anreiz gebe. Man mache die Probe, und lasse den Tartuffe im Tone einer der frommen Secten, die jetzt in verschiedenen Zweigen das Christenthum durchstreifen, wäre es auch nur, wie etwa einen Anhänger der Krüdener reden, sich benehmen, während im Innern der Schalk wohl weiß, wozu das gut seyn mag, und man wird zwar die schadenfrohen Lacher auf seiner Seite haben, bei denen aber, die sich getroffen fühlen, und selbst solchen, welche milder von solchen Ausartungen denken, empfindlich anstoßen und das innere Uebel nur noch brausender aufwühlen.

Anders ist es, wenn ein Charakter, der scheinbar früherer Zeit angehört hat, in seinen Grundzügen aber, so lange die Sache selbst bleibt, wenn auch in anderen Formen sich wieder erneuert uns in seiner altväterischen, gleichsam abgeschiedenen Gestalt vorgeführt wird: so bleibt der beleidigende Anstoß weg, an der Wirkung aber ist im Stillen bei solchen, auf welche noch irgend eingewirkt werden kann, deshalb nicht minder zu zweifeln, da sie den rechten Sinn wohl aufzufassen finden werden. Uebrigens fühle ich wohl, daß nur dann dieser Grund geltend seyn kann, wenn wir die moralische Beurtheilung dieses Lustspiels wollen obwalten lassen, wozu wir ein Recht haben, wenn Tartuffe als eine ernsthafte Satyre betrachtet wird.

Ueber die Darstellung nur wenige Worte. In der Rolle des Tartuffe ist Herr Weiß ausgezeichnet gut zu nennen. Seine Vorstellung ist nicht Grimasse, sie ist so fein, daß sie den nicht schlau Vorsichtigen wohl zu hintergehen vermag, da, wo die Faunen-Natur gegen Elmiren unverhüllter hervortritt, ist es am meisten das lüsterne Auge, in welchem sich der Heuchler verräth, und am Schlusse, wo der ganze Bösewicht sich offenbart, bleibt er doch, in einer festen, drohenden Haltung, die zum Contraste trefflich beiträgt. In den Scenen mit Elmiren wurde er von Madame Ellmenreich durch ihr äusserst feines Theaterspiel meisterhaft unterstützt. Es giebt Darstellungen gewisser Rollen,

die sogleich mit dem ersten Eindruck die Ueberzeugung mit sich herbeiführen, so nur könne dieser und dieser Charakter geschildert werden: dahingegen bei anderen eine gewisse Zweifelsucht übrig bleibt, ob nicht eine andere Art besser, oder neben jener doch auch möglich sey, und vielleicht einzelne Vorzüge gewähre. Von der ersteren Art war für mich Herrn Schmidt's Orgon: ich bin keinen Augenblick zweifelhaft gewesen, daß nur so diese Rolle richtig getroffen sey, und fand mich angenehm überrascht, als ich späterhin las, daß auch Schröder diese Ansicht bei seiner Darstellung dieses Charakters gehabt hatte. »Orgon ist eine gefährliche Rolle, er darf weder zu ernsthaft, noch zu komisch genommen werden, er muß beides zugleich, das erste mit Mäßigung, das andere im Ton der feinen Karrikatur seyn. Diese Bemerkung theilt Schink in seiner Hamb. Theat. Zeit 1792. Nr. 1. S. 13. aus Schröder's Munde mit und sie findet durch Herrn Schmidt jetzt Anwendung zugleich und Bestätigung. Von den übrigen Rollen tritt die des Kammermädchens am meisten hervor, und unsere Frau Doctorin Reinhold bleibt in Charakteren dieser Gattung musterhaft, wir möchten fast sagen, unerreichbar. Madame Woltereck, welche früher in einigen naiven Rollen verdientes Wohlgefallen erregte, besitzt noch nicht innere Freiheit und Unbefangenheit genug, feineren Charakteren auf der Bühne Bedeutung und Handlung zu verschaffen:

doch verdient sie Lob wegen des sichtbar angewandten Fleißes und wegen der großen Aufmerksamkeit, die sie stets auf die Gesammthandlung des Stückes an den Tag legt. Jene Bühnengewandtheit kann anders, denn durch lange Uebung nicht erlangt werden.

Der Unschlüssige,

Lustspiel in 1 Act, übersetzt von C. Lebrun.

Dargestellt am 20. Februar.

In der kurzen Vorrede berichtet der französische Verfasser, daß, obschon Destouches, (nächst Molière der geachteste unter den französischen Lustspieldichtern) mit seinem Irrésolu in der zweiten Scene des ersten Actes ihm einige recht pikante Züge geliehen, er doch von demselben weiter nichts genommen habe, als überhaupt nur die Idee, diesen Gegenstand zu behandeln. Sechs Verse aus dem Horaz, eine Stelle aus Bruyere, einige Worte aus der fünften Satyre des Persius hätten ihm die nicht weniger moralische, als komische Seite gezeigt, von welcher der Charakter der Unschlüssigkeit betrachtet werden könne. Dazu nimmt er noch

ein Distichon aus dem Martial, das es gleichfalls als Motto zu seinem Stück hätte gebrauchen können, V, 59, nach Kuh's Uebersetzung:

»Morgen, sagst du, willst du leben?
Immer morgen, Postumus?
Sage mir, wann dieses Morgen
Kommen wird, mein Postumus!

Die Stelle aus dem Horaz ist folgende, Briefe II. 2. 38. ff. (nach Herder's Uebersetzung, W. f. Litt. u. K. Bd. XI, S. 38.)

»Was Dein Auge verletzt, das entnimmst Du eilig dem Auge,
Was das Gemüth verletzt, das sparst Du zur Heilung ein Jahr hin?
Wer anfänget, hat halb vollendet; weise zu seyn, wag's!
Fang' an, recht zu leben; wer Eine Stunde nur aufschiebt,
Wartet, wie jener Bauer, bis daß der Fluß abfließe:
Aber der Fluß fließt nimmerhin ab, er fließet und fließet.«

Aus dem Persius ist ohne Zweifel die bekannte Stelle gemeint, 5, 151. ff.)

»Thue Dir wohl! Laß uns die süße Blume des Lebens
Brechen! nur das heißt leben! Im Tode wirst Du doch nichts als
Schatten und Asch' und ein Mährchen. Denke des Todes fleißig!

Schnell verfliehet die Zeit; sie flieht, indessen ich rede.« —

Man begreift nicht wohl, was Monsieur le Roy mit diesen gelehrt scheinenden Vorspiegelungen beabsichtiget habe, zumal bei seinen Landsleuten, welchen es leichter zu entdecken seyn mußte, als uns Fremden, daß es dem Verfasser mit der Wahrheit nicht ganz Ernst gewesen sey. Die schönen Sprüche aus Horaz, Persius und Martial die leicht durch einige Dutzend von ganz gleichem Inhalt vermehrt werden könnten, haben auf den Charakter des Unschlüssigen nicht den mindesten Bezug: jene Dichter sprechen von dem weisen Genuß des Lebens, zu welchem so viele Menschen nicht gelangen, da sie entweder in leere Grübeleien über den Zweck und den Werth des Lebens sich verlieren, oder nur auf Sparen, Sammeln und Anhäufen der Schätze bedacht, die schöne Zeit des Genusses ungenutzt verstreichen lassen. Der Charakter des Unschlüssigen ist von den Alten schwerlich anders, als in einzeln angedeuteten Zügen und nur in vorübergehenden Momenten geschildert worden, wie etwa dort im Menandrischen Lustspiel, das uns noch in der römischen Nachbildung des Terenz überliefert worden ist. So tritt dort nämlich Phädria (im Eunuch) auf die Bühne, als er durch das eifersüchtige Betragen seiner Thais eifersüchtig geworden ist:

»Was soll ich thun? Nicht gehn? Auch jetzo nicht,
Da sie von selbst mich rufen läßt? Soll ich

Vielmehr auf den Fuß gegen sie mich stellen,
Den schnöden Hohn der Buhlerin nicht mehr
Zu tragen? Erst sperrt sie mich aus, itzt ruft
Sie mich zurück; soll ich nun folgen? Nein
Niemals, und fiel sie vor mir auf die Knie! ꝛc.«

Diese sehr bekannte und von den alten Dichtern und Philosophen vielfach benutzte und angewendete Scene hätte, wenn es einmal einer Herleitung aus dem Alterthume bedürfte, unstreitig am passendsten gebraucht werden können, den Charakter, von welchem hier die Rede ist, in seinen Grundzügen zu bezeichnen. So weit aber brauchte Mr. le Roy auch gar nicht zurück zu gehen, und er ist in Wahrheit auch nicht so weit zurückgegangen, denn seine Dichtung steht mit Wurzel, Busch und Laubwerk ganz und gar nur auf einheimischem Boden, und ist nichts anderes als ein nachgezeichneter Schattenriß des irrésolu von dem genannten Destouches, von welchem er nicht mehr als eine einzige Scene benutzt haben will. Eine flüchtige Vergleichung beweiset das zur Genüge. Der Hauptcharakter Dubiange (Bangen in der deutschen Bearbeitung) ist in allem der alte Dorant, der hin und her schwankt in der Wahl einer bürgerlichen Lebensart, unschlüssig ist, ob er die zärtliche Celimene oder ihre Schwester, die muntere Julie heirathen soll; während ihm die erstere von dem kecker zugreifenden Chevalier rasch weggeheirathet wird, führet man ihm, noch ehe er selbst zu einem

festen Entschluß gelangt ist, die andere zu, und er schließt das Stück mit dem recht passenden Zuge, daß er nach einiger Besinnung hinzusetzt: »Ich glaube doch, ich hätte besser gethan, wenn ich Celimenen genommen hätte.« Die verwittwete Mutter der beiden Töchter, reich und kokett, wirft zwar auch bei Destouches ihre Netze aus, den jungen Mann ihren eigenen Töchtern zu entführen: aber von der Narrheit, daß er selbst um die Alte freiete, ist er dort mit schicklichem Sinne frei erhalten worden. Wo also le Roy von seinem Vorgänger abgewichen ist, dürfte er schwerlich Beifall verdienen. Die übrigen Charaktere, welche von einiger Bedeutung sind, gehören gleichfalls als Eigenthum dem Detouches an: Vanbrusk, (im Deutschen Hauptmann Sturz) dort der eben so rasch zustürmende Chevalier der Celimenen erbeutet, so wie Frontin, der Bediente, (Anton) bis in die einzelnen Züge der alte. Uebrigens ist das frühere Lustspiel, so wie mehr ausgearbeitet (in fünf Acten) und mit sicherer Hand ausgeführt, so in sich reicher und inhaltschwerer, besonders an Handlung, die erforderlich ist, wenn der Charakter des Unschlüssigen, gar zu isolirt hingestellt, nicht Langeweile erregen soll. Man kann sich hiebei der Frage nicht erwehren, wie le Roy es wagen durfte, einen solchen Raub, an einem Dichter begangen, der von seiner eigenen Nation selbst unter den vorzüglichsten dieser Gattung genannt wird, in so dürftiger Um-

gestaltung als sein Eigenthum zu verkaufen; oder pflegt auch dort das Alte als veraltet und unbeachtet bei Seite gelegt und vergessen zu werden?

Mit der deutschen Bearbeitung dieses le Roy'schen Lustspiels, die unser Lebrun besorgt hat, ist fast zu gleicher Zeit auch in Berlin eine andere auf die Bühne gebracht worden, betitelt: der Unentschlossene, in zwei Acten; kann man den Nachrichten trauen, welche öffentliche Blätter darüber enthalten, so hat sie dort nur laue Aufnahme gefunden. Bei dieser Gelegenheit darf auf den Unterschied, welcher im Deutschen zwischen dem Unschlüssigen und dem Unentschlossenen statt findet, aufmerksam gemacht werden: und hier hat Herr Lebrun ganz offenbar das richtigere getroffen vor dem Berliner. Der Unschlüssige ist es, welcher aus innerer eingewurzelter Schwäche des Charakters von einem Entschluß zum andern hin und her taumelt, in zögernder Abwägung der Vortheile oder der Nachtheile, in feigem Wankelmuth, in ängstlicher Furcht vor dem Mißlingen, u. dgl. die Zeit der Ausführung verstreichen läßt, und sich selbst ein Hinderniß, andern ein Gegenstand des Gespöttes oder des Verdrusses wird. Der Unentschlossene wird nur gedacht, in sofern er zu diesem oder zu jenem Entschluß noch nicht gelangt ist, bei ihm wird gründlichere Ueberlegung vorausgesetzt, die ihn zu seinem bestimmten Entschluß noch nicht hat gelangen lassen; so wie er allerdings

in Gefahr kommen kann, in Unschlüssigkeit auszuarten, so kann er sich doch auch zu Festigkeit und Selbständigkeit des Charakters wieder emporarbeiten, und jene vorübergehende Schwäche der Unentschlossenheit vergessen machen. Im Französischen freilich kann der irrésolu von dem einen wie von dem andern promiscuo gebraucht werden.

Die Zerlegung in zwey Acte, welche man in Berlin vorgenommen hat, kann unmöglich von Vortheil seyn bei einem Lustspiel, bei dem man sogar sehr nöthig hat, alle irgend vorhandene Handlung zu concentriren, um einige Theilnahme zu erregen und vortheilhafte Wirkung hervorzubringen. Auch ist das Original in einem Acte geschrieben, wie Herr Lebrun gleichfalls beibehalten hat. Der letztere hat noch mehr gethan: er hat die Scenen knapper an einander gerückt, hat das hie und da wuchernde Gestrüpp des französischen Verfassers ausgeschneitelt, geglättet und verziert, so viel sich thun ließ und den Ton des Ganzen möglichst in deutsche Weise übertragen: nur der sich gar zu wichtig hervordrängende Bediente, der in sich zu wenig ist, um eine Hauptrolle spielen zu können, und in der Erscheinung zu viel, als daß er sich übersehen ließe, erinnert an den französischen Boden seiner Herkunft.

Lebruns Bearbeitung ist hier mit Wohlgefallen aufgenommen worden. Ohne Zweifel verdankt sie dieses Geschick zuvörderst der eigentlichen Güte selbst

demnächst aber auch und vorzüglich der geschickten, rasch in einander greifenden Darstellung, in welcher das Ganze, wie ein munteres Gemälde leicht und behende vor unsern Augen vorübergeführt ward. Vieles was wir in der Wirklichkeit ertragen müssen, mögen wir auf der Bühne nur ungern sehen, oder nur dann mit Billigung oder auch mit Vergnügen wenn, was in der Wahrheit uns lästig war, im Spiel der Phantasie seiner weniger gefälligen Eigenthümlichkeiten entkleidet und in annehmbareren Gestalten uns gezeigt wird. Von dieser Seite empfiehlt sich auch der unschlüssige Bangen, wie Herr Lebrun ihn darstellt, ohne uns, was nach der Natur dieses Charakters zu fürchten gewesen wäre, zu langweilen. Seine Unschlüssigkeit entsteht nicht aus Zögern und Zaudern einer langsam gewöhnten Natur, sie streift vielmehr an den flachen Leichtsinn, der flüchtig und flatterhaft nur die Aussenseiten der Dinge berührt, und darum, weil er keiner ernsten Ueberlegung Raum giebt, in unaufhörlichem Schwanken befangen bleibt. Kleidet sich noch dieser Leichtsinn in die Maske des Ernstes, so trägt der leicht bemerkbare Kontrast noch mehr dazu bei, das Lächerliche zu erhöhen und die Unterhaltung mit feiner Laune zu würzen. Gegenüber steht der rasche Hauptmann Sturz, der die Zeit bei ihren Flügeln fassend sie zum Stehen zwingt und ihm zum Gehorsam; Herr Herzfeld giebt diesen Charakter mit treffender Wahrheit, ohne polternden Ueberfluß, ungefähr im

Tone des Hauptmanns Wallen in »Stille Wasser sind tief.« Nur der Rolle der Witwe, Madame Wellen, möchte man eine andere Besetzung wünschen: sie will mit sehr feinem Tact behandelt seyn, wenn sie nicht auf den Ton des ganzen Stücks mit Nachtheil wirken soll. Weniger ist an den übrigen Rollen zu verderben, die überdies sämmtlich in guten Händen waren: Heinrich, der begünstigte Bruder Bangens — Herr Mädel, Caroline, die Braut — Demoiselle Caroline Steiger, und Bangens Kammerdiener Anton — Herr Weiß.

Der Tod Heinrichs IV. von Frankreich,

Trauerspiel in 5 Aufzügen, von Eduard Gehe.

Dargestellt am 28. April.

Das Stück ist im Druck erschienen: Dresden 1820, in der Arnold'schen Buchhandlung, S. 125. in 8.; doch, was um anderer Ursachen willen erinnert werden mag, schon früher gedichtete, da es bereits im Jahre 1818 auf der Dresdener Bühne

zur Darstellung gebracht worden ist. S. d. Abendzeitung des J. 1818, No. 143. Indessen kann das zufällige, vom Dichter nicht beabsichtigte Zusammentreffen mit den Zeitbegebenheiten, wo auf demselben Schauplatze durch politischen Wahnsinn gleiche Verbrechen verübt worden sind, als denen, durch politisch-religiösen Wahnsinn erzeugt, einer der edelsten Könige unterliegen müssen, der Aufnahme dieses Drama nicht anders als günstig entgegen kommen, und das Anziehende des Inhalts desselben nur vermehren. Die Beurtheilung aber hat weder inneren noch äußeren Beruf, auf diese Zufälligkeit einige Rücksicht zu nehmen, und hält sich demnach an den ersten und rechten Sinn, welchen der Verfasser seiner Tragödie untergelegt hat und wie weit es gelungen sey, denselben in der Ausführung des Ganzen zur Anschauung zu bringen.

Heinrich IV. wurde von seinen Zeitgenossen mit dem Beinamen des Großen beehrt, mit größerem Rechte, als an viele andere diese Auszeichnung nur zu freigebig verschwendet worden ist. »Man kann behaupten,« so bemerkt einer seiner vorurtheilsfreiesten Lobredner, »daß, wenn die Liebe zu den Frauen ihm gestattet hätte, alle seine großen Eigenschaften nach dem ganzen Umfang ihrer Stärke zur Ausübung zu bringen, er die Helden alle, die wir am meisten bewundern, übertroffen haben oder ihnen doch gleich gekommen seyn würde.«

Er war leutselig, heiter und liebenswürdig, gegen Jedermann gütig, rechtlich und ehrliebend, muthig, einsichtsvoll, tapfer im Kampfe, ausgezeichnet durch Staatsklugheit und Weisheit der Regierung, er achtete und gestattete ungekränkte Ausübung der unveräußerlichen Menschenrechte, Freiheit der Gedanken und der Rede, er umfaßte die gesammte Menschheit mit heißliebender Seele und entwarf in seinem großen Geiste Plane, welche die Beglückung der Welt, das Glück der Zeiten für ewige Dauer sichern sollten. Dies Bild Heinrichs strahlt uns ungetrübt aus der rein historischen Betrachtung entgegen, dieser Ruhm ist ihm in der Geschichte begründet und vor jeder Schmälerung gesichert: sein plötzlicher Tod war ein eben so trauriges Ereigniß für seine Zeitgenossen, so wenig damals der Umfang seines Verlustes erkannt werden mochte, als auch der später geborene Menschenfreund für immer beklagen muß, daß selbst der Versuch, jene Riesenplane zur Ausführung zu bringen, im Augenblicke seines Beginnens erstickt wurde.

Dieselben großen und liebenswürdigen Eigenschaften der Seele aber, welche Heinrich IV. zu einem der ersten Helden der Geschichte erheben, die ihm unsere Achtung, unsere Liebe, die ihm unsere Bewunderung erwecken, wären nicht zugleich geeignet, ihn auch zum Helden der Tragödie zu weihen, wenn nicht der tragische Ausgang seines Lebens dieses Gebiet berührte. Schon die fast durch keinen

Unfall zu trübende Heiterkeit seines Gemüths, die ritterliche Anmuth und Leichtigkeit, der Muthwille selbst und Leichtsinn, die unbesiegliche Lust zu Liebesabentheuern, wovon die Geschichte seines Lebens voll ist, scheinen dem Charakter der ernsten und erhabenen Poesie, dergleichen die Tragödie ist, zu widersprechen und den Stoff mehr für leichtere Gattungen, für das Lustspiel, für die Romanze, überhaupt für das dramatische Epos zu beleben. Zur Tragödie ihn zu vergeistigen, gleichsam zu sublimiren, bedürfte es anderer Mittel, welche theils die Phantasie des Dichters liefern mußte, theils die Geschichte noch an die Hand hat.

Herr Gehe bediente sich zunächst des Rechtes, welches jedem Dichter, auch wenn er seinen Stoff aus den gegebenen Thatsachen der Geschichte entlehnt, vergönnt ist, seinen Helden der Eigenschaften zu entäußern, zu entkleiden, welche mit dem Charakter einer tragischen Person nicht vereinbar scheinen, und nur solche Züge beizubehalten, welche mit jener postulirten Würde in Harmonie zu bringen waren. Ein Wagstück bleibt das immer; die Helden der Geschichte erscheinen uns in ihrer rechten Weise und mit der Tüchtigkeit ausgerüstet, welche sie fähig machte, zu solcher Größe sich zu erheben, fast stets nur in ihrer Ganzheit, wenn wir sie betrachten in ihrer Wirklichkeit, mit den Schwächen und Mängeln zugleich, welche sie entweder besiegen mußten, oder welchen sie zum Nachtheil der Be-

gebenheiten unterlagen: zur Erklärung der Erscheinungen gehört die Beachtung der einen, wie der anderen. Heinrich wird uns hier als liebevoller Vater zugleich und als Gatte geschildert. Für jenen wird eine auch sonst bekannte Erzählung geschickt benutzt, um eine schöne Scene zu zeichnen, in welcher die Vaterfreude und die kalte, herzlose Politik in einem schneidenden Gegensatze dargestellt wird. Schwerer war es, den Charakter der Chevalerie durchzuführen und dem Könige die Maria von Medicis als Dame seines Herzens zuzugesellen: die Andeutungen streifen an's Komische, wenigstens scheinen sie dem Ernste des Ganzen nicht vortheilhaft zu seyn. Zudem ist es schwer, wo die Wahrheit der Geschichte so frisch und neu in unserem Gedächtnisse steht, dem Wirklichen Fremdartiges unterzuschieben und uns überreden zu wollen, daß der König aus Zärtlichkeit und ritterlicher Minne zu solcher Schwäche und Nachgiebigkeit sich herabgelassen. Einen Zug hat der Dichter hinzugethan, welcher der Geschichte eben so fremd ist, als er überhaupt einer Rechtfertigung zu bedürfen scheint, wie er gerade in diesen Charakter habe passen mögen. Der Begriff der Chevalerie wird nämlich hier auch dahin ausgedehnt, daß der König als Gesang und Dichtung liebender Troubadour geschildert wird. Der wahren Gestalt der Geschichte gemäß und nach dem inneren Charakter des Königs urtheilt in dieser Hinsicht der gelehrte und geist-

reiche Verfasser der »Geschichte der französischen Poesie und Beredsamkeit,« Bouterwek, ganz anders (5. Bd. S. 152). Der Geist des Zeitalters in Frankreich — sagt er — während der glücklichen siebzehn Jahre von 1593, da Heinrich IV. durch den Uebertritt zur katholischen Kirche sich der Frucht seiner Siege versicherte, bis zum Jahre 1610, da ihn Ravaillac's Messer traf, war kein poetischer Geist. Der liebenswürdige Heinrich selbst hatte bei aller romantischen Heiterkeit seines Charakters keine besondere Empfänglichkeit für poetische Unterhaltung; und er war aller Affectation zu abgeneigt, auch seines verdienten Ruhms in anderer Hinsicht zu gewiß, als daß er, um der Ostentation willen, wie nach ihm Ludwig XIV., ein glänzendes Patronat der Künste und Wissenschaften hätte affectiren sollen. Mit ächt französischer Jovialität mochte er gern scherzen. Aber seine bald naiven, bald kaustischen Einfälle, die fast immer ein eignes Charaktergepräge hatten, waren mit Ergießungen seiner Laune, ohne alle Ansprüche auf cultivirten Witz. Man erzählt Anekdoten von ihm, die beweisen, daß er es auch mit der munteren Satire, die vom Theater gegen ihn selbst gerichtet war, nicht strenge nahm. Aber er bezeigte weder dem Theater, noch der Poesie überhaupt eine besondere Aufmerksamkeit. Vielleicht hatte auch der calvinische Protestantismus, in welchem er erzogen war, einigen Antheil an Heinrichs Gleichgültigkeit

gegen die Poesie. Denn wenn gleich mehrere Franzosen, die damals Verse machten, sich zu der reformirten Kirche bekannten, so konnte doch die antipoetische Tendenz des calvinischen Protestantismus ihre natürliche Wirkung auf einen jungen Fürsten nicht verfehlen, der zum Dichter nicht geboren, und zum Beschützer der reformirten Kirche durch die Umstände berufen war.

Auf durchaus sicheren Boden, trat der Dichter über, als er in der Schilderung seines Heldens die großen Plane desselben, die zugleich das Glück des eigenen Landes, wie das Wohl der Menschheit überhaupt, im edelsten Sinne, befördern und begründen sollten, vor allem anderen hervorhob, und zum wesentlichsten Inhalte der Hauptscenen machte. Wie Heinrich sein, durch hitzige Parteienwuth und fanatische Verblendung grausam zerrissenes Land zur Ruhe und zu innerem Wohlstand zu erheben bemüht gewesen sey, ist sattsam bekannt und aus jedem Handbuche der Geschichte Frankreichs weiter zu erlernen. Herr Gehe hat an mehreren Stellen gemüthliche Aeusserungen des Königs, die auf diesen schönen Sinn Bezug haben, mit Glück benutzt, und dadurch dem Charakter mehr historisches Aussehen verliehen. Wie Heinrich seine Plane für die Nachwelt zur sichern Begründung eines europäischen Gleichgewichts und eines durch dasselbe allein zu vermittelnden ewigen Friedens, der so lange zu den seligen Träumen der Weltweisen

gehört hat, mit seinem großen Freunde und Diener, dem Herzoge von Sully entworfen gehabt, ist durch des Letzteren Memoiren, der reinsten und vornehmsten Quelle der Lebensgeschichte dieses Königes, selbst am sichersten bekannt geworden. (Memoires de Sully, livre trentième.) Andeutungen derselben gaben zum Theil auch schon die Gesandtschaften, insbesondere des berühmten Marschalls Bassompierre nach Deutschland, kurz vor dem Ausbruch der Jülichschen Erbfolge-Streitigkeiten und dem unglücklichen Ende, welches den großen Mann so unerwartet von diesem irdischen Schauplatz hinwegriß. (Siehe Memoires du Marechal de Bassompierre Th. I. p. 158 und Ign. Schmidt's Geschichte der Deutschen, 8r Theil, S. 268 ff. Das sonst recht empfehlenswerthe und sehr lesbare Leben Heinrich des Großen in Schröckhs Allgemeiner Biographie, 1r Theil, S. 368. giebt nur eine kurze Nachricht). Die große christliche Republik Europa's sollte, nach Heinrichs Entwürfen, einen gemeinschaftlichen Staatskörper ausmachen, der aus funfzehn Mächten vereint bestünde, welche in schicklichem Ebenmaaße an Kraft und Gewalt sich gleich seyn und deren Grenzen mit allgemeiner Uebereinstimmung bezeichnet werden sollten. Es wären dies sechs erbliche Monarchien gewesen: Frankreich, England, Spanien, Dänemark, Schweden und die Lombardey; fünf Wahlreiche, als das deutsche Kaiserthum, der päpstliche Staat,

Polen, Ungarn und Böhmen; vier Republiken, als Venedig, Italien, die Schweiz und Belgien oder die Niederlande. Unser Dichter überträgt dies in Heinrichs Manifest an die Fürsten und Völker Europa's auf folgende Weise:

»— — Fürsten!
Euch lad' ich ein zu einem heil'gen Bund,
Zur Republik der Christen, wo die Rechte
Der Menschheit höher stehn als Königsthronen.
Gott schuf uns für die Völker, nicht die Völker
Für uns; gebt denn Gedankenfreiheit, Fürsten,
Daß uns das Volk ermahne, wenn wir fehlen.«

Und weiterhin:

»Ich bringe, was begehret das Jahrhundert:
Den Staaten Gleichgewicht, den Geistern Freiheit
Des Glaubens, jedem Recht des Volks Vertretung
Durch Volkshäupter!«

Es ist hieraus wohl klar, daß unser Dichter mit den gleichartigen Ideen, welche die Geschichte jener Periode ihm überlieferte, die neuesten Ansichten, Wünsche und Bedürfnisse, wie sie die politisch-moralische Betrachtung der jüngsten Zeit entwickelt hat, in Eins zusammengeschmolzen, und was vielleicht der Sprache und dem Tone unserer Tage fast zu eigenthümlich zugehört, in jene frühere, wie es mir scheint, einfachere Staatsweisheit übergetragen habe. Wer möchte ihn aber darum tadeln? und wo schien ein Stoff wohl günstiger der Form und Gestalt der Gegenwart sich aneignen zu lassen,

um desto nachdrücklicher und überzeugender durch die Lehren der Vergangenheit zu der Nachwelt zu reden? Nach Heinrichs Plane sollten, da die Hauptquelle aller Unruhen bis dahin die Verschiedenheit der Religion gewesen, die drei christlichen Kirchen neben einander bestehen, doch so, daß jede falsche Glaubensmeinung, die immer der Eigensinn erfinden möge, gleich in ihrer Geburt erstickt werden müsse. Die Zwistigkeiten, welche sich schon damals bei der Vertheilung der großen Republik oder in der Folge einfinden könnten, zu heben, solle ein allgemeiner Rath nach dem Muster der Amphyktionen Griechenlands aufgestellt werden; dieser hätte alle bürgerlichen, politischen und religiösen Angelegenheiten von Europa zu berichtigen, so daß Friede und Ruhe, Einigkeit und Freundschaft von nun an den ganzen Welttheil in glücklichem Umfangen einschließen würden. Gehe läßt den Heinrich also reden:

»Versammelt wird ein Areopag Europa's,
Zu richten ab der Kön'ge Streiten, mit
Der Macht begabt, aus seiner Censortafel
Unwürd'ge Fürstensöhne zu vertilgen.
Vom Throne dieser Friedensrichter gehe
Das neue Licht der Weisheit aus, verklärend
Mit seinem sanften Strahl die Bundesfeste
Der Nationen und — der Leichensteine
Der Könige« ꝛc.

Die poetische Behandlung aber selbst dieses geschichtlich reichen nnd inhaltschweren Stoffes ist mit manchen Unbequemlichkeiten verbunden, welche zumal in dramatischer Ausführung nicht leicht zu besiegen sind. Gleich was die Form betrifft bezweifeln wir, daß es der Wirkung günstig sey, wenn Heinrich sein wahrhaft groß gedachtes Manifest dem Sully in die Feder dictirt: es verträgt sich dies zu wenig mit der tragischen Würde, theils mit der dramatischen Lebendigkeit und Bewegung, so daß auch selbst im Lustspiel dergleichen Schreibegeschäfte mit Flüchtigkeit und rascher Abfertigung behandelt werden. Was den Inhalt betrifft, so berührt er nicht bloß, sondern umfaßt ganz eigentlich das gesammte Gebiet der Staatsweisheit, welche nicht eben glühenden Enthusiasmus sondern ruhige Reflexion für zulässig hält, eine gewisse Kälte und Nüchternheit beobachtet wissen will und gern eine Art von Breite und Bequemlichkeit liebt — alles Dinge, welche die feurige Phantasie des Dichters verschmähen wird und bei welchen sie sich beengt und beschränkt fühlen muß. Nicht besser ist es mit dem Thema von der Religionsduldung, Gedanken- und Gewissensfreiheit. Die Entwickelung desselben fällt nothwendig in didaktische Breite, vor welcher auch Heinrich in der sonst wahrhaft schönen und dem braven Dichter im Uebrigen äusserst gelungenen Scene mit Ravaillac in vierten Acte (S. 81 ff.) sich nicht ganz hat verwahren können. Zudem kön-

nen Gegenstände, welche selbst in wissenschaftlicher Hinsicht noch immer als Streitfragen behandelt werden, über welches sich die Partheien, wie es scheint, niemals vereinigen wollen, und welche, in welcher Form sie vorgetragen werden, die Speculation, den Disputirgeist wecken, auf eine rein poetische, tiefergreifende Empfindung so wenig, als auf eine allgemeine, jedem gesunden Geiste, wie man glauben sollte, einleuchtende Ueberzeugung rechnen. Man kann mir in dieser Hinsicht nicht einmal des unsterblichen Lessing unsterblichen Nathan zum Einwurf anführen, denn es hat in diesen jüngsten Jahren, in welchen jede Art des Aberwitzes ihre Eyer ausgebrütet, nicht an solchen gefehlt, welche dieses Gedicht für ein gotteslästerliches, Indifferenz in Religionsangelegenheiten predigendes und verbreitendes Buch, und den Verfasser desselben als einen gefährlichen Sophisten, vor dem man rufen müsse: hic niger est etc. zu verschreien, nicht erröthet sind. Und diese Schreier finden ihre Ohren allerwärts und werden nie gestatten, daß in Sachen des Glaubens und der heiligen Empfindungen, welche die Seele zum Guten entflammen sollen, »Eine Heerde und Hirte« werde.

Ich komme zuletzt auf die Schwierigkeit, welche mir in diesem Stoff vor allem andern Beachtung zu heischen schien. Heinrich IV. erregt, wie ich in der Einleitung bereits angab, Liebe, Achtung, Freude, Wohlbehagen, selbst Bewunderung. Alle diese Ge-

müthsbewegungen, an sich schon von der sanfteren, milderen Gattung, gehen doch, zumal bei historischer Betrachtung, oder bloß poetischer Anschauung nicht tief, berühren die Seele nur, wenn auch noch so wohlthuend, graben sich weder tief in die Empfindung ein, noch hinterlassen einen bleibenden Eindruck. Ist es doch in der Wirklichkeit des Lebens fast nicht anders. Die Besseren unter uns erfreuen sich mit Herzlichkeit des Guten und Schönen, was sie auf ihrer irdischen Laufbahn finden, sie erkennen die Wohlthaten und Verdienste edler Geister mit gebührendem Dank; aber die Freude dieser Art ist still und bescheiden und fürchtet fast durch zu laute Aeusserung die Würdigkeit der Gaben zu verletzen. Von den Schlimmeren kann nur das Schlimmere gesagt werden, daß sie, was ihnen Gutes geboten wird, als schuldige Gabe in Empfang nehmen, und nur dessen eingedenk bleiben, was einzeln, wie denn im Irdischen alles mangelhaft ist, ihrer unersättlichen Begier noch unbefriedigt übrig blieb. Die Geschichte selbst legt für diese Thatsache Zeugniß ab. Die Zeitperioden, die Regierungen, welche durch stillen Frieden, durch wohlthätige Anstalten und Einrichtungen der Regierer für die Menschheit die glücklichsten waren, sind gerade in der Erzählung die einfachsten und magersten, und oft ist uns von ihnen nichts, als etwa die Namen der Regenten noch, ja selbst diese nicht einmal immer erhalten worden. — Heinrich

ist und wird mit seinen großen und liebenswürdigen Eigenschaften kein Held der Tragödie, sobald nicht andere Gemüthsbewegungen, stärkere Leidenschaften erregt werden können, welche der alte Philosoph durch »Furcht und Mitleid« treffend und wahr bezeichnet hat. Selbst der Tod des Helden, der plötzlich wie ein Donnerschlag aus heiterer Luft ihn traf, kann diese Empfindungen nicht in ihrer Stärke erregen, wenn unser Mitleid, unsere ganze Theilnahme für ihn nicht schon zuvor in Thätigkeit gesetzt worden war, welches nur geschehen kann, wenn wir ihn vom Anfange an, mit den Schwierigkeiten und Gefahren umringt sehen, mit denen er kämpfen, die er besiegen muß, geistig, wenn schon sein irdisches Daseyn diesem Kampfe unterlieget. Diesen Gegensatz suchte und fand der Dichter zwar, nach unserer Ansicht, glücklich, aber es scheint bezweifelt werden zu müssen, daß er ihn gehörig benutzt, in seiner ganzen gewichtvollen Bedeutung zur Anschauung gebracht habe.

Herr Kind, welcher in einer Beilage zur Abendzeitung (Wegweiser ꝛc. No. 13. 1820) mit Sachkenntniß eine billige und gerechte Beurtheilung dieses Gedichtes geliefert hatte, macht darin vorzüglich aufmerksam auf die Bedenklichkeiten, welche sich den Tod des Königs den strengeren Forderungen des Trauerspiels anzubilden, in den Weg stellen. Es ruhet, sagt er, ein zu dichter Vorhang vor der dämonischen Höhle, wo die Dolche Ravaillac's und

seiner beiden Vorgänger, geschmiedet und geschliffen wurden, um dies furchtbare Geheimniß in allen seinen Einzelnheiten zu ergründen und beruft sich dabei auf das Zeugniß des wahrheitsliebenden Erzbischofs und Ordenskanzlers Perefice, welcher in seiner Lebensbeschreibung Heinrichs sich nicht getraue, diesen Schleier zu lüften: die Geschichte wisse nichts davon, und es sey bei einer so wichtigen Begebenheit nicht erlaubt, Verdacht und Vermuthungen für sichere Wahrheiten auszugeben. Dagegen scheint es uns, als ob diese Aengstlichkeit jetzt noch kaum an ihrer Stelle sey: und was die Antwort der treuen und unbefangenen Geschichte überliefert, ist unzweideutig genug, als daß jetzt ein auf sie gegründetes Urtheil für voreilig oder unerlaubt gehalten werden könnte. Der ruhige, höchst besonnene Schröckh hat kein Bedenken getragen, auf solche Zeugnisse sich stützend, also zu berichten: »Jetzt ist es beinahe mit aller Wahrscheinlichkeit, deren eine Begebenheit fähig ist, von deren Ursachen man immer so widersprechend geurtheilt hat, und welche so nachlässig untersucht worden ist, da die Ermordung des Königs zwischen den spanischen Staatsbedienten welche sich vor seinen Kriegeszurüstungen mit allem Rechte fürchteten, zwischen den Jesuiten, die ihn wegen seines geringen Eifers für ihre Religion haßten, und zwischen dem Herzoge von Epernon, der stets sein geheimer Feind war, verabredet worden sey. Man findet die Beweise davon in einem Buche,

welches unter der Aufschrift: Les Jesuites criminels de lèze Majesté en theorie et en pratique und übersetzt unter dem Titel: »Gefahr der Majestäten auf Erden, bei den abscheulichen Lehrsätzen und Thathandlungen der Jesuiten,« zum Vorschein gekommen ist. Ein Anderes ist es freilich, wenn, wie Herr Kind gleichfalls andeutet, äussere Schwierigkeiten zu berücksichtigen waren, über welche wir uns billigerweise weiterer, die Sache näher erörternder Bemerkungen enthalten; nur ist zu bezweifeln, daß solche Rücksichten im Reiche der frei auffliegenden Dichtkunst statt finden dürfen. Wir glauben im Gegentheil, daß wenn das ganze Getriebe dieser in finsterer Verborgenheit einherschleichenden und alle Räder des Weltlaufes bald hemmenden, bald schnellenden Macht in einer lebendigen Schilderung zum Vorschein gebracht worden wäre, dies vielmehr dem ganzen Gedichte, so wie mehr innere und äussere Wahrheit, fester Halt und Zusammenhang, so ungleich stärkere Wirkung, welche ein dramatischer Dichter vor anderem zu berücksichtigen hat, hervorgebracht haben würde. Es ist aus der Geschichte bekannt, daß lange vorher eine Menge Verschwörungen gegen das Leben Heinrichs angezettelt worden waren, in welchen die Jesuiten stets in schweren Verdacht geriethen, wenn auch nie zur Ueberzeugung gebracht werden konnten. Anton Arnauld, Professor der Sorbonne, deckte als Anwald dieser Universität in einer nachdrucks-

vollen Rede (Plaidoyé contre les Jesuites) die Gefahren auf, denen sich der Staat durch eine längere Duldung dieser Gesellschaft aussetze, und sagte dem Könige mit zuversichtlicher Kenntniß der geheimen Umtriebe derselben vorher, daß er ihren mit versteckter Schlauheit gelegten Schlingen nicht entgehen werde. Es geschah wenige Monate nach dieser Beweisführung, daß ein Zögling der Jesuiten-Schule, Johann Chatel den König zu erstechen unternahm, ohne die That zu vollbringen. Heinrich, jenen großen Seelen gleich, welche die Gefahr zu verachten pflegen, selbst über die Klugheit hinaus, verwarf das Urtheil des Parlaments, welches die Entfernung aller Jesuiten aus dem Königreiche beschlossen hatte, ja er ging so weit, einen von ihnen, den Peter Cotton, als seinen Beichtvater anzunehmen. Gerade diese zu große Sicherheit, dieses edle, aber in der Geschichte, selbst nach dem religiösen Glauben des Alterthums stets für verderblich gehaltene Selbstvertrauen gab zur poetischen Behandlung den reichsten und darkbarsten Stoff, wenn der Dichter ihn hätte benutzen wollen. In wiefern dann Raveillac selbst, allerdings auch nur Werkzeug dieser finsteren Rotte, dennoch mit größerer Selbständigkeit des Charakters, mehr eigenthätig und selbsthandelnd hätte geschildert werden können, würde sich aus den Umgebungen, in welche er versetzt worden, und aus einer noch schäferen Individualisirung seiner Persönlichkeit haben ergeben müssen.

Da der Dichter von dieser Ansicht nicht Gebrauch machen wollte oder konnte, schuf er uns die Pasithea, als die sinnliche Repräsentantin jener dunkelen Macht, ein schönes, kräftiges und lebensvolles Gebilde, an und für sich betrachtet, aber mit diesem Zauber-Apparat umgeben, in welchem sie uns vorgeführt wird, doch wenig geeignet, theils der Würde der Tragödie als feste Stütze zu dienen, theils uns von der Nothwendigkeit ihrer Erscheinung zu überführen, und so die ächte Täuschung hervorzubringen. Der Verfasser dieser Bemerkungen gesteht aufrichtig, daß er beim Lesen dieses Gedichtes in dem Irrthume befangen gewesen, als ob diese, »tragische Maske,« wie Kind sie treffend bezeichnet, — wirklich an ihrer Stelle stehe und hinreichend symbolische Bedeutsamkeit habe: in der Darstellung tritt zu sehr — wie künstlich und täuschend auch die Vorkehrungen angeordnet werden mögen — die Wirklichkeit des Apparats, um nicht zu sagen, der Spielerei, hervor, und die Mystification zerstört sich in sich selbst, ihren Zweck nicht erreichend.

Der Charakter des Ravaillac ist übrigens dem Dichter keineswegs mißlungen: es ist die treue Schilderung des religiösen Fanatismus, abgeschlossen und fertig in sich, nach aussen hin tobend und zerstörend, wo ein Andersgesinnter (Heterodoxer) ihm in den Weg tritt. Bei dieser ächt getroffenen und voll poetischen Ansicht des Charakters

bedauern wir bloß, daß er nicht mit mehreren Fäden in die ganze Handlung hat verschlungen werden können. Die Kirchhofsscene S. 42 ist eine der schönsten Dichtungen und die letzte Erinnerung, welche François von Ravaillacs Mutter bringt, eben als er zu der ruchlosen That sich anschickt, tief erschütternd. Vieles einzelne, ganz vortreffliche können wir nicht weiter umständlich auszeichnen, und gedenken nur noch der übrigen Hauptpersonen.

Der Dichter hat sichtbar auf Heinrich und Ravaillac und die Machination der Handlung durch Pasithea's Zauberspiel seine größte Aufmerksamkeit gewandt. Die übrigen Personen erscheinen daher weit mehr in Umrissen und Andeutungen und müssen von der Phantasie ihre Ergänzung fordern. So die Königin Maria, in den Schlingen der Galigai zur Eifersucht entflammt, übrigens eitel und nach der Krönung strebend, als nach dem höchsten Ziel ihrer irdischen Glückseligkeit. Die Schilderung des Krönungsschmuckes, welche ihr der Dichter in den Mund legt, hat entgegengesetzte Beurtheilung gefunden, wobei die am wenigsten zu beachten sind, welchen die Auffindung einer Nachahmung schon hinreichende Ursache wird, das Verdammungsurtheil auszusprechen. Was von dieser Reminiscenzen-Jägerei zu halten sey, haben wir schon bei anderer Gelegenheit zur Sprache gebracht. Wenn wir das Beispiel des Alterthums zu Rathe ziehen, so finden wir, daß die größten

römischen Dichter kein Bedenken trugen, nicht nur aus griechischen Vorbildern merkwürdige Gleichnisse, Schilderungen, glänzende Gedanken und dergleichen zu entlehnen, sondern auch unter sich ein jüngerer dem älteren nachzubilden. So wie sie in manchen Fällen hinter ihrem Muster zurückblieben, so finden sich dagegen Beispiele in Menge, wo sie im dichterischen Wettkampf ihren Vorgängern auch den Preis abgewannen, und es that und thut noch jetzt ihrer Schätzung keinen Eintrag, wenn eine solche Nachahmung nachgewiesen werden kann. Uns scheint der gegenwärtige Fall ganz von der Art zu seyn, wo die Nachahmung mit dem Vorbilde in die Schranken treten, und um den Preis werben darf. Eine Prüfung, die ins Einzelne ginge, würde zeigen, daß Gedanken und poetischer Schmuck in der jüngeren Schilderung wenigstens gleichen poetischen Werth haben mit dem Vorgänger. Sehen wir aber auf den Zusammenhang und den inneren Charakter der ganzen Dichtung, so kann man nur sagen, daß die Beschreibung von Beatricens Schmucke in Don Manuels Munde eine epische Ausführung ist, die mehr dem Dichter angehört als dem Charakter des Jünglings; die Schilderung des Krönungsschmuckes aber in Mariens Munde ist wahrhaft lyrischer Erguß der Empfindung: ihre Seele ist davon voll, sie malt sich die Herrlichkeit, die größte, nach der sie strebte, mit den glänzendsten Farben aus, und so wird die ganze Schilderung zugleich

höchst charakteristisch und wahrhaft dramatisch, indem uns hier die innere Welt des schwachen Weibes in ihrer ganzen Wirklichkeit aufgeschlossen wird. — Uebrigens ist bei der Darstellung auf unserer Bühne durch eine geringe Weglassung für den Eindruck dieser Scene sowohl, als auch für die Oekonomie des Stücks ein wesentlicher Vortheil gewonnen worden. Der Act schließt nämlich mit der Erscheinung des Todtengräbers, (S. 73) und die Verwirrung, welche durch das Unwohlwerden des Königs erregt wird, fällt hinweg. Dann bedurfte es auch im Anfange des vierten Aufzugs der Arbeiter ꝛc. im Louvre nicht, und die Scene beginnt mit Ravaillac's Auftreten.

Sully konnte in dieser Dichtung wohl kaum anders, als untergeordnet gehalten werden. Er ist eins mit Heinrichs Seele, theilt dessen Plane, Wünsche und Ansichten; der Dichter mußte daher vor allen Dingen dahin sehen, ihn wenigstens über den Standpunkt der gewöhnlichen Vertrauten zu erheben, was ihm durch ein paar großartige Stellen und Züge wohl gelungen ist. Vortrefflich sind z. B. in Sully's Munde die Worte: (S. 40)

Der wahre Staatsmann ist gewöhnlich größer
Als seine Mitwelt; darum haßt sie ihn.
Er säet für die Enkel, sie verschlingt
Die Gegenwart und sterbend an dem Raube,
Sinkt sie entseelt in todtes Nichts zurück,
Indeß vom Grabstein des gefallnen Helden
Der Genius des Ruhms den Aufschwung nimmt.

Nur das auffallende Reim-Terzett, welches der Dichter den ehrwürdigen Staatsmann mit dem Könige und der Königin in abwechselnden Versen anstimmen läßt, (S. 99) ist dem Charakter der Person, wie dem Inhalte der Handlung selbst fremdartig. Die Beispiele der griechischen Tragödie, wo in solchen einzelnen Versen Rede und Gegenrede, wie Schlag auf Schlag auf einander treffen, können nicht für diese zum Muster angeführt werden. Dort sind sie, in leidenschaftlichen Stellen angebracht, psychologisch passend und dem Athener diente überdieß die öffentliche Art der Gerichtsverhandlung, welche so kurzgefaßte Zwiesprache liebte, zum analogen Muster für die Bühne. Hier ist offenbar ein romantisches Reimsystem in die einzelnen Personen vertheilt, welches nur durch ein musikalisches Band zusammengehalten werden kann und deshalb allein der Oper — dem eigentlicher Behälter alles Unnatürlichen — überlassen bleiben muß. — Zweckmäßiger hat der Dichter dem Sully die Meldung der Prophezeihungen, welche von dem zu fürchtenden Tode des Königs umliefen und mit den Ahndungen des Königs selbst in innerem Zusammenhange stehen, in den Mund gelegt. Beides stimmt mit den historischen Ueberlieferungen ganz zusammen. Nicht nur bekam der König früher von allen Seiten her Warnungen, vor gewaltsamen Angriffen auf sein Leben auf der Hut zu sein: auch jetzt wurden diese Warnungen verdoppelt, und man sagte ihn

selbst an mehreren Orten lange schon mit Gewißheit todt, bevor die That selbst noch geschehen war. So wie er früherhin diese Erinnerungen verachtet hatte, so machten sie jetzt so starken Eindruck auf sein Gemüth, daß er selbst die gewöhnlichen Wahrsager zu befragen nicht verschmähte. Er empfand den größten Widerwillen gegen die verlangte Krönung der Königin und rief in Gegenwart des Sully aus: »Ich werde gewiß in dieser Stadt sterben und niemals herauskommen.« Seine Schwermuth nahm zu am Tage nach der Krönung, er versuchte vergeblich zu schlafen, und nur um seine ängstlichen Gedanken zu zerstreuen, wollte er zum Herzog von Sully fahren, als er in einer engen Gasse, wo der Wagen gehemmt wurde, von Ravaillac's Messer den Todesstoß erhielt. Wir sind der Meinung, daß diese Ahnungen und Prophezeiungen noch mit größerem Erfolge vom Dichter hätten benutzt werden können, wenn sie zumal im letzten Acte vor der Katastrophe selbst zusammengedrängt worden wären. Wir erinnern an Julius Cäsar von Shakspeare.

Den Herzog von Feria konnte der Dichter nach dem Plane des Ganzen nicht füglich mehr hervorheben, als geschehen ist. Heinrichs Unterredung mit diesem Gesandten ist recht schön, wenn auch einzelne fremdartige Theile hier, wie anderswo hinzugemischt worden wären, die mit dem damaligen Franzosenthum nicht füglich vereinbart werden

können. Auch die Scene mit dem Ritter Aubigné ist gemüthlich und spricht wohlthuend an; ist übrigens für das Ganze Nebenwerk, und fast mit zu vieler Liebe behandelt da, wo andere Rücksichten sorgsamer zu beachten schienen.

Das ganze Gedicht ist das Erzeugniß eines schönen, harmonischen Gemüthes, wahrer Humanität und Wohlgesinntheit, die sich in jedem Zuge ausspricht. Der poetische Geist des Verfassers verweilet noch am liebsten im Gebiete der Lyrik, wird sich aber bald zu jener selbständigen Kraft des Bewußtseyns hindurcharbeiten, welche den Stoff zu überschauen, zu beherrschen vermag, worin die eigentliche Reife, die zur dramatischen Dichtkunst erforderlich ist, erkannt wird. Die Sprache ist bilderreich und würdig, nur in ein paar Stellen sinkt sie herab, so wie auch gegen die Reinheit und Correktheit des Ausdrucks nur wenige Erinnerungen gemacht werden können, welche sich dem forschenden Verfasser von selbst schon aufdringen werden.

Bemerkungen
über
dramatische Kunst.

Für die Opernfreunde ist das Repertoir der letzteren Zeit so ergiebig gewesen, daß allen billigen Wünschen damit gewiß eine Genüge geleistet seyn wird. Wir sagen: »billigen Wünschen«, nicht zur Entschuldigung, oder um Mängel zudecken zu wollen; aber der Unbilligkeit der Forderung gebührt auch überall kein Gehör; Herrn Günther's Abgang ist zur Zeit noch nicht so fühlbar geworden, daß man über denselben zu klagen Veranlassung gefunden hätte: und zu dem höchst unangenehmen Ereigniß in Betreff des verschollenen Herrn Stotz kann so wenig die Direction, als das Publikum zur Veranlassung desselben beigetragen hat. So unerwartet entstandene Lücken aber lassen sich nicht mit überraschender Schnelligkeit wieder ausfüllen. Inzwischen haben Vorstellungen theils gangbarer, theils mit neuer Besetzung und Ausstattung zurückgeführten Opern ihren ungestörten Fortgang gehabt, und wir sind in dieser Hinsicht besonders dem Herrn Gerstäcker, dessen fürwahr empfindlicher Verlust uns nun zunächst bevorsteht, die Ge-

rechtigkeit schuldig, zu lauter und öffentlicher Kenntniß zu bringen, daß er mit höchst rühmlicher Bereitwilligkeit und Zuvorkommenheit, selbst Störungen der Unpäßlichkeit nicht achtend, seine Kräfte zu den in diesen Tagen häufiger, als je, angesetzt gewesenen Opernvorstellungen gewidmet, und zu keiner Zögerung je eine Veranlassung gegeben habe. Dieses schöne Betragen ächter Künstler-Humanität wird ihm bei dem hiesigen Publikum ein ehrenvolles Andenken dauernd erhalten. Möchten sich nicht dagegen bei einer hier bleibenden Künstlerin abermals Spuren der Künstler-Laune geäußert haben, wodurch in der Besetzung des Oberon den Wünschen und Erwartungen vieler Musikfreunde mit befremdender Weigerung begegnet worden ist. Künstler-Laune ist um nichts besser, und hat nicht ein Räumchen sicheren und festen Grundes mehr, als jede andere Laune, die überall eine Schwäche des Gemüthes ist, in welcher wir uns von unserer Stimmung und unserer Handlungsweise keine genügenden Gründe geben wollen oder geben können. Närrische Leute pflegten solche wunderliche Erscheinungen im Menschen von dem Einflusse des Mondes (luna) abzuleiten: launische Menschen sind also nach diesem Glauben vom Mond beherrschte! Künstler aber, deren erstes Vorgeben das Können ist (denn Kunst kommt von Können), und können ist ohne selbstständige Kraft nicht denkbar, wollten sich dem Einflusse

eines so veränderlichen, so bleichfahlen Lichtes unterwerfen? dabei wäre Vortheil zu gewinnen? — Credat I. A. — Uebrigens hat die, bei eingetretener Weigerung zum Nichtsingen zurückgewiesene Almansaris in der Person der Demoiselle Carolina Steiger eine so edelgestaltete Repräsentantin gefunden, daß der Zuschauer sich in die nöthigenden Umstände zu fügen wenigen oder gar keinen Anstand nimmt.

Für das recitirende Drama bleibt im weiblichen Personale zu mehreren Anforderungen der Mangel recht empfindlich fühlbar. Einzelne Hoffnungen grünen, sind aber der Reife noch nicht sehr nahe, für andere bleiben uns vor der Hand nur fromme Wünsche. Zu den Erscheinungen, die einige Erwartung wecken, und deren Erfüllung man mit Vergnügen entgegen sieht, gehört unstreitig Madame Woltereck, die Gattin unsers Bassisten, welcher neben Herrn Reithmeyer zur Uebernahme der ersten Baßparthieen in der Oper seit Kurzem engagirt worden ist.

»Kunst kommt von Können! — hieß es. Man kann aber auch die Ableitung von Kennen annehmen, und denkt am richtigsten wohl an beides, an Kennen und Können, das der wahre Künstler in sich vereinigen soll. Wer kennt, besitzt Kenntniß, wer kann, Fertigkeit und Vermögen. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theoretiker, in Sachen des Könnens nur selten zu gebrauchen;

auch der Kenner muß bis zu einem gewissen Grade Künstler seyn. Wer aber kann, ohne zu kennen, ist ein bloßer Praktiker, Naturpfuscher oder Handwerker: der ächte Künstler wird beides, Kunst und Kenntniß, in sich zu vereinigen streben. An diese Bemerkung kann als an einen Maaßstab ein Jeder selbst seine Fähigkeit und Ausbildung anlegen und untersuchen, in wie weit er sich der Gründe und Ursachen bewußt ist, nach welchen er seine Kunst ausübt, sowohl im Allgemeinen, als in Beziehung auf einzelne Anforderungen an die Künstlerkraft, welchen, ohne daß über dieselben, ihre Art und ihr Ziel gedacht wird, keine Genüge geschehen kann. Daß nach dieser Voraussetzung Studium, unablässiges und ununterbrochenes Studium unerläßlich sey, zumal wenn eine noch junge Kraft gezogen und gepflegt werden soll, ergiebt sich von selbst, und wird nur darum wieder in Erinnerung gebracht, weil gewisse Wahrheiten, und gerade die allereinfachsten und unbestreitbarsten Wahrheiten nicht oft genug wiederholt werden können.

Was unsere junge Künstlerin, Madame Wolter eck, betrifft, so besitzt sie zunächst von der Natur ein angenehmes Aeußere, Wohllaut der Sprache, wenn zumal die Sprachwerkzeuge durch tüchtige Uebung noch weiter ausgebildet werden, besonders ein seelenvolles, sprechendes Auge, das den Blick belebt und der mimischen Darstellung zu ungemeinem Vortheil gereichen kann. Sie trat hier zu-

nächst in ländlich-naiven Rollen auf, und traf in denselben Ton, Ausdruck und die ganze Art und Weise so glücklich, daß man in der Beurtheilung ungewiß wurde, ob man dieses Treffen für glücklichen, natürlichen Tact oder für Erzeugniß künstlerischer Ueberlegung und Ruhe halten sollte, diese Ungewißheit wurde bestätigt durch den Ausspruch mancher, mit dem Theater vertrauten Zuschauer, welche hier bereits eine Manier wahrzunehmen glaubten, an welche nicht anders gedacht werden kann, als wenn schon mannichfaltige, fertige Kunstübung vorausgegangen und für diese oder jene besonders eigenthümliche Weise entschieden worden ist. Die fortgesetzte Wahrnehmung hat indessen deutlich gelehrt, daß hier allerdings von sehr glücklichen Naturanlagen die Rede sein kann, daß jene Darstellungen des Naiven aber lediglich als die ersten und einfachen Aeusserungen des Darstellungsvermögens zu betrachten seyen, und eine künstlerische Ausbildung, Reinheit und Sicherheit erst von fortgesetztem Studium zu erwarten stehe. Die hoffnungsvolle Künstlerin hierin auf den rechten Weg zu leiten, erlauben wir uns nach der Kenntniß, die wir von den Fähigkeiten derselben abgelauscht zu haben glauben, sie auf folgende wesentliche Forderungen aufmerksam zu machen.

»Eine Rolle studiren« heißt nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche: nachdem man etwa den Sinn der vorgeschriebenen Reden möglichst zu er-

fassen bemüht gewesen, um nach demselben ein Bild vom ganzen Charakter der darzustellenden Person sich zu entwerfen, jene nun selbst dem Gedächtnisse so fest einprägen, daß man nach dem vorgebrachten Stichworte sogleich einzufallen wisse, allenfalls auf ein paar wesentliche Gebehrden oder Stellungen u. dgl. denken und das Uebrige der Begeisterung, d. h. in der Regel, dem Zufall überlassen. Viel und lange Zeit geübte und versuchte Künstler mögen auf diesem Wege — wenn nur die erste Bedingung des sicheren Memorirens erfüllt wird — noch immer dahin gelangen, vorzügliche Darstellungen zu liefern, zumal in Rollen, die in gleicher Art oft vorhanden gewesen, im Drama gleichsam stehend geworden sind: durch Uebung wird oft, zumal bei glücklichen Naturanlagen, der Tact erlangt, der das Richtige früher trifft, als das Urtheil dasselbe auffinden kann. Indessen werden selbst diese, wenn sie nach etwas Höherem streben, doch nur im äussersten Nothfalle mit diesem Glücke des Ungefährs sich begnügen wollen; bei allem Bewußtseyn ihrer Kraft und ihres leichten und sicheren Auffindens des ächt Charakteristischen, das in den vorgeschriebenen Rollen liegt, werden sie ihre Aufmerksamkeit auf den Geist und die Wesenheit des ganzen Gedichtes wenden, den Zusammenhang sich klar zu machen suchen, in welchem ihre Person zu der ganzen Handlung steht, oder stehen sollte, um die ganze Vorstellung sich vor den Augen der Seele zu

vergegenwärtigen. So pflegen es, um von unserer Bühne nur ein paar Männer als Muster zu nennen ohne damit die gleiche Anerkenntniß den übrigen Mitgliedern versagen zu wollen, so pflegen es z. B. unser Schwarz und Kühne zu thun. Sind die Stücke, in welchen sie auftreten, geschichtlichen Inhalts, so kümmern sie sich zuerst um die rein geschichtlichen Thatsachen, welche dem Drama zum Grunde liegen, studiren den Charakter der Begebenheiten und der Personen, so weit derselbe aus den Ueberlieferungen erkennbar ist, verschmähen nicht, auch von den Nebenumständen, die etwa noch zur Aufhellung, mindestens zur Verdeutlichung der Handlung dienen können, sich zu unterrichten, und halten nun dagegen die Dichtung selbst, und diese zwar in ihrer Ganzheit, nicht bloß, so viel die ihnen zugetheilten Personen daran interessiren möchte. Gleiche Vorbereitungen, den Inhalt, den Geist, die Form und die einzelnen Schönheiten zu ergründen, lassen sich bei allen übrigen dramatischen Dichtungen treffen. Und so nur allein wird der feste, sichere Grund gelegt, auf welchem das Kunstgebilde den Forderungen der Wahrheit und Schönheit entsprechend geschaffen werden kann. Für angehende Künstler insbesondere aber, die es mit sich vielfach strenger nehmen sollten, ziehen wir daraus die Regel: daß sie bemüht seyn sollen, mit dem ganzen Stück, in welchem sie auftreten, sich auf das innigste vertraut zu machen, um der gan-

zen Handlung, von Scene zu Scene, Schritt für Schritt inne zu werden, so daß sie erforderlichen Falls, gestatten es die übrigen Bedingnisse, jede andere Rolle des Stückes übernehmen könnten. Nur so, aber auch so gewiß gelangen sie zur Vollkommenheit und Gediegenheit in ihrer Kunst, und in überraschend viel kürzerer Zeit, als man bei dem Alltags-Schlendrian zu kommen im Stande ist. Der Forderung ist leicht zu genügen, wenn die Stücke gedruckt sind: außerdem muß bei den Leseproben schon die strengste Aufmerksamkeit angewandt und auf andere Weise ergänzt werden, was nun einmal unerläßlich ist. Dann erst wird auch möglich, was wir

2) in Erinnerung zu bringen uns bewogen finden: Verständige Theilnahme an der ganzen Handlung, man mag in derselben unmittelbar mit begriffen seyn, oder ihr auch nur entfernt stehen; so lange man auf der Bühne bleibt, gehört man immer zu der Handlung, und muß das auf gehörige Weise zu erkennen geben. Nichts ist störender und nichts schadet der Wirkung mehr, als wenn das sogenannte Ensemble, das Zusammenspiel nicht streng beobachtet wird; aber auch eine einzige Lücke zerreißt dieses Ganze und daran ist bei weitem seltener Unaufmerksamkeit schuld als Unkunde oder Unfähigkeit und diese haben ihren Grund gewöhnlich darin, daß jenes vorhin genannte Studiren des ganzen Stücks verabsäumt worden ist. Mad. Woltereck,

welche uns zu gegenwärtigen Bemerkungen zunächst Veranlassung ist, die jedoch nicht ihr allein gelten sollen, giebt in dieser Hinsicht ein redendes Beispiel. Sie ist ganz sicher und fest in ihren Rollen, sie beweist auch Theilnahme an der übrigen Handlung, wenn sie nicht zu reden hat, aber diese Theilnahme ist selten die rechte, sie erscheint nicht an der gehörigen Stelle, ihre Mienen- und Gebehrdensprache sieht aus, wie ein Text, der unter die unrechten Noten gesetzt ist; einzelne Scenen bleiben auch wohl leer, und erst gegen das Stichwort hin merkt man, daß die Aufmerksamkeit wieder an den Zusammenhang angeknüpft wird. Zum Beleg nenne ich die beiden Rollen, Agnes in Berg und Thal, von Schmidt, und Amalie in Ifflands Mündeln. In jenem Stück war z. B. die Gartenscene ganz unbeholfen, und für den Zuschauer auf peinliche Weise lächerlich, wenn nämlich Entfernung von Natur und Wahrheit eine der Bedingungen des Lächerlichen ist. In den Mündeln besonders verloren die schönen Scenen, einmal wo Philipp die Mutter und Tochter besucht, während letztere am Stickrahmen sitzt, die andere ist die schöne Scene, wo der Vater — und welch ein Vater ist hier unser Schwarz! — die Unterredung mit der Tochter hat; immer nur erst dann scheint sie den herzlichen, gewichtvollen Sinn derselben zu fassen, wenn das Stichwort von weitem her geschlichen kommt! was etwa dazwischen geschieht, ist höchstens

stummes Spiel der Verlegenheit und Befangenheit, welche sich entfernen wird, wenn die junge Künstlerin, zu der wir nicht geringe Hoffnung hegen, den hier gegebenen Rath benutzen will.

In manchen andern Stücken war allerdings größere Sorgfalt wahrzunehmen, und gelangen einzelne Scenen mit glücklichem Erfolg. Aber auch hier fehlt es, — sobald die Rollen aus dem Gebiet des Einfach-Natürlichen in die Gattung der in feinerer Weltbildung gehaltenen hinübergehen, dem äusseren Anstande an Ungezwungenheit und edler Freiheit, den Gebehrden und Bewegungen an Mannichfaltigkeit und Anmuth; besonders ist in der Art, das an sich recht niedliche Köpfchen zu setzen und zu drehen, eine sich häufig wiederholende Einförmigkeit und Monotonie bemerkbar, welche auf die Zuschauer nicht vortheilhafter wirkt, als auf den Zuhörer eine monotone Geschwätzigkeit, wie lieblich auch der Mund dabei sich formen möge. Es lassen sich für diese Sache gewiß vom Tanzlehrer einzelne Regeln und Anweisungen holen, welche in der Anwendung oft von großem Nutzen gefunden werden: aber das sicherste Mittel bleibt doch allein die Aufmerksamkeit auf die Art und Feinheit, wie sich Frauen wahrhaft vornehmen Standes im Kreise eben sowohl der vertranteren, als der unbekannteren Gesellschaft zu nehmen und zu geben wissen, verbunden mit der ächt gründlichen Bildung, die von Innen ausgehen und auf Ver-

edlung des Geistes, des sittlichen und mit demselben innig verschmolzenen ästhetischen Gefühles ihren wesentlichen Einfluß bewähren muß. Dann gilt auch, was dort der Dichter vom schönen Eurialus singt, (Aen. V. 344):

»Und anmuthiger rührt bei lieblicher Schöne die Tugend!«

In dem Redevortag der Madame Woltereck können wir nur im Allgemeinen bemerken, daß ihre Sprache durch Reinheit und Wohllaut der Stimme zunächst sich empfehle, von Angewöhnungen einer besonderen Mundart nicht auffallende Spuren zu bemerken seyen, und sonst Verständigkeit und Verständlichkeit der Rede auf gesunde Begriffsfähigkeit und verständige Einsicht schließen lasse. Wo diese Bedingungen vorhanden sind, da läßt sich auch fernere Entwickelung der Fähigkeiten fordern und sie steht von ernstem, anhaltendem Fleiße mit Vertrauen zu hoffen. Eine gewisse Langsamkeit der Rede mag theils Folge der noch obwaltenden Schüchternheit und Befangenheit seyn, auch daher entstanden, weil Madame Woltereck meistentheils in einfach naiven und kindlichen Rollen aufgetreten ist, für welche diese Schüchternheit der Sprachbewegung allerdings geeignet ist. Andere Rollen fordern natürlich — nicht größere Mundfertigkeit, aber mehr Haltung und innere Kraft, lebendigeren Ausdruck des Gefühls, die sich rascher, mit mehr intensiver Bewegung vernehmen lassen.

Für eben jene naiven Rollen klingt auch eine etwas scharfe Modulation, wie sie den oberdeutschen Mundarten eigen ist, nicht übel, und trägt selbst zur Wahrheit der Charakteristik bei: der natürliche Mensch äußert seine Gedanken und Gefühle nicht sowohl durch entsprechende Worte als durch lebhafte und jene scharfe, gesangartige Betonung der Worte, daß gleichsam eine eigene Gefühlstonleiter an derselben abstrahirt werden kann. Ich möchte für alles nicht, daß durch sogenannte Bildung diese Modulation des Vortrags abgeschliffen würde, um zu jener Trockenheit und Dürre des Redevortrags zu gelangen, wie sie den Niederdeutschen eigenthümlich ist oder zu jener Tonlosigkeit, wie sie der geschliffene Franzose verlangt, der alle Rede auf conventionelles Nichtssagen zurückgeführt wissen will und jeden Accent als einen üppigen Auswuchs des natürlichen Gefühls gleich Sommersprossen im Gesichte einer Schönen, als entstellende Makel auszubeizen räth. Nur verlangen hier Alter, Geschlecht, Stand und Grad der Weltbildung verschiedenartige Empfindung und Stimmung der Seele, ein jedes seine besondere Tonleiter, für welche freilich der Tonsetzer noch gefunden werden soll, welche aber dem nach ächt harmonischer Bildung der Seelenkräfte strebenden sich entdecken wird. Das Gesicht ist der Spiegel der Seele, die Sprache ist deren Wiederhall: Harmonie und Wohllaut der letzteren, Reinheit und Klarheit der ersteren sind die

Bedingnisse der Wahrheit für das eine und für die andere. — Daß Madame Woltereck mit den Versen noch nicht fertig werden kann, wollen wir nicht tadeln, aber recht ernstlich sie ermahnen, daß sie sich den richtigen Vortrag derselben zur angelegentlichen Beschäftigung machen möge. Eben weil der Vers den Lesenden nöthiget, über den Sinn zu denken, damit die Worte, welche hier, anders als im gemeinenen Leben, nach höheren Gesetzen des Rhythmus und der Poesie überhaupt, in seltenern Stellungen und Fügungen der Gedanken versetzt erscheinen, (Inversionen u. dgl.) dennoch mit der richtigen, dem Sinn entsprechenden Betonung bezeichnet werden, ist das Studiren und laute Lesen (wo möglich unter verständiger Anleitung) das sicherste Mittel, zu einem beredteren Vortrage auch der Prosa zu gelangen, die ja zumal auf der Bühne, wo alles im Rhythmus der Kunst sich bewegen soll, selbst dem gemeineren Sprechen sich entfernen und dem poetischen Sphärenklange so viel als irgend möglich, sich nähern muß.

(Ende.)

Deacidified using the Bookkeeper process.
Neutralizing agent: Magnesium Oxide
Treatment Date: Nov. 2009

PreservationTechnologies
A WORLD LEADER IN COLLECTIONS PRESERVATION
111 Thomson Park Drive
Cranberry Township, PA 16066
(724) 779-2111

LIBRARY OF CONGRESS
0 024 423 297 8